اردو افسانے
کی نئی تخلیقی فضا
رام لعل

اردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا

رام لعل

سیمانت پرکاشن، نئی دہلی ۔ ۲

اشاعت : ۱۹۸۵ء
کتابت : ماجد خاں رامپوری
طباعت : آدتیہ آفسیٹ پریس، نئی دہلی
قیمت : پچاس روپے -/۵۰

ناشر : نریندر ناتھ سوز
سیمانت پرکاشن
۹۲۲، کوچہ روہیلا، تراہا بہرام
دریا گنج، نئی دہلی - ۱۱۰۰۰۲

URDU AFSANE KI NAI TAKHLEEQUI FAZA
RAM LALL : Criticism Rs.50.00

Seemant Prakashan
922 Kucha Rohella Khan
Daryaganj
New Delhi 110002
INDIA

اردو افسانے کے اہم نقّاد

پروفیسر **محمّد حسن**

— کے نام

ع کبیرا کھڑا بازار میں مانگے سب کی خیر

ترتیب

کتاب سے پہلے

چھٹی دہائی کی بات ہے مسلم یونیورسٹی علی گڈھ میں جدیدیت پر سیمینار ہوا تھا۔ اس موقعہ پر پروفیسر آل احمد سرور نے مجھے بھی مقالہ پڑھنے کے لئے مدعو کیا تھا۔ اُنھوں نے سیمینار کے آغاز میں فرمایا تھا۔ ہم نے اس موقعہ پر مستند نقّادوں کے دوش بدوش چند ورکنگ رائیٹرز کو بھی اس لئے مدعو کیا ہے کہ اُردو افسانے کے بارے میں اُن کے خیالات بھی معلوم کئے جاسکیں۔ میں نے اس سیمینار میں 'افسانہ اور قاری' کے عنوان سے ایک مقالہ پیش کیا تھا۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے کے تعلق سے یہ میرا پہلا مقالہ تھا۔ اس سے قبل میں لکھنؤ یونیورسٹی کے ایک سیمینار میں بھی اُردو افسانے پر ایک مقالے کے ساتھ شریک ہوا تھا جو بعد میں ماہنامہ "کتاب" لکھنؤ میں شائع ہوا اور انجمن ترقی پسند مصنّفین کی ایک کانفرنس منعقدہ نئی دہلی میں بھی URDU SHORT STORY NOW کے عنوان سے ایک مقالہ پڑھا تھا۔

میرے نزدیک چھٹی دہائی میرے تخلیقی سفر کے لئے اس لئے اہم ہے کہ میں اُس زمانے میں کئی ایسے افسانے لکھ سکا جو بعض ناقدین کے نزدیک اہم قرار پائے۔ مثال کے طور پر 'چاپ'، 'قبر'، 'آنگن'، 'ہیڈلیس بڈھا' وغیرہ۔ یہ بھی اتّفاق ہے کہ یہ سارے افسانے میں نے جن ادبی محفلوں میں پڑھے اُن میں اُردو کے کم و بیش سارے معتبر افسانہ نگار اور نقّاد موجود تھے۔ چنانچہ مجھے اُن کے تنقیدی تاثرات جاننے کا موقعہ ملا جو اُردو افسانے کے بدلی ہوئی فضا میں قائم کئے جارہے تھے۔ نئے اُردو افسانے کے بارے میں میرے اندر بھی ایک ردِّ عمل پیدا ہو رہا تھا جس کا اظہار کرنے کے کئی مواقع مجھے ادبی محفلوں میں

مل جاتے تھے۔ پروفیسر آل احمد سرور اور سیّد احتشام حسین نے میری اس کوشش کی حوصلہ افزائی کی کہ میں اپنے تاثرات کو تحریری شکل میں بھی پیش کر دیا کروں۔

میرا مقالہ "اُردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا" میرے دوست اور مشہور افسانہ نگار جوگندر پال کی دعوت پر لکھا گیا تھا جسے میں نے مراٹھواڑہ یونیورسٹی اورنگ آباد کے فکشن سیمنار میں پیش کیا تھا وہاں اُردو کے علاوہ ہندی اور مراٹھی افسانوں پر بھی دو روز تک مباحثہ چلتا رہا۔ اس کے بعد جموّں یونیورسٹی کے شعبہ اُردو کے سیمنار میں شریک ہونے کی دعوت پروفیسر جگن ناتھ آزاد کی طرف سے، اُردو پریشد چنڈی گڑھ کے سیمنار (ہمارا افسانہ سرحد کے اِس پار اور اُس پار) کے لئے ڈاکٹر نریش نے اور اس کے بعد جامعہ ملیہ نئی دہلی کی طرف سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی دعوت ملی۔ اس کے علاوہ بھی میرے بعض مقالے کسی نہ کسی سیمنار سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔

اُردو افسانے پر مستقل کام ابھی تک کسی نقاد نے نہیں کیا ہے۔ پروفیسر وقار عظیم کی تصنیف "داستان سے افسانے تک" بھی دراصل اُن کے مختلف رسائل کے لئے لکھے گئے مضامین کا مجموعہ ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور، سیّد احتشام حسین، سیّد سجّاد ظہیر، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر انور سدید، محمود ہاشمی، وارث علوی، وغیرہ نقادوں میں سے کسی نے ابھی تک افسانے پر مستقل تصنیف نہیں پیش کی ہے۔

شہزاد منظر اور مہدی جعفر نے ابھی حال میں اس طرف توجہ کی ہے۔ میرے ساتھی افسانہ نگاروں میں جوگندر پال تنہا ایک افسانہ نگار ہیں جو میری طرح کبھی کبھی افسانے کے بارے میں مضامین لکھتے رہتے ہیں۔

میری خواہش تھی کہ میں ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے "کہانی کی تلاش میں" کے عنوان سے ایک کتاب لکھتا لیکن چونکہ میں خود کو ایک نقاد نہیں سمجھتا اور اس سلسلے میں میں نے ان تنقیدی اصولوں کو بھی سیکھنے کی کوشش نہیں کی جو نقاد حضرات کے پیش نظر رہتے ہیں شاید اسی لئے میں ایسی کتاب لکھنے کی ہمت نہیں کر سکا تنقید بھی تخلیق کی طرح ہر ہر لفظ کے لئے جواب دہ ہوتی ہے یہ خوف مجھ پر ہمیشہ طاری رہا ہے۔ میری اس کتاب میں جتنے مضامین شامل ہیں وہ میرے ذاتی تاثرات کا نتیجہ ہیں۔ انھیں کسی بھی پہلو سے مروّجہ تنقید کے خانے میں رکھ کر نہ دیکھا جائے۔

رام لعل

لکھنؤ

اُردو افسانے کی نئی تخلیقی فضا

مجھے ٹھیک ٹھیک یاد نہیں پڑتا کہ یہ جملہ کس ادیب کا ہے — "ادب میں، جب بھی کوئی نئی تحریک شروع ہوتی ہے تو میں قلم کو ہاتھ سے رکھ دیتا ہوں۔" لیکن اس جملے کا حوالہ دینے کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ میں بھی اُسی ادیب کا ہمنوا ہوں۔ جی نہیں، میں نے جب سے لکھنا شروع کیا ہے کسی بھی نئے تخلیقی طوفان کی آمد پر اپنا قلم ہاتھ سے چھوڑا نہیں ہے۔ مطالعہ اور تخلیقی عمل کے بارے میں بھی میں ناسٹلجیا کا شکار نہیں ہوں۔ میں آپ کو بتا سکتا ہوں کہ اُردو افسانہ نگاری میں ۱۹۳۶ء کے آس پاس جب ترقی پسند مصنفین تحریک شروع ہوئی اور اُسی کے شانہ بشانہ جدید ادب کا بھی نعرہ بلند ہوا تھا تو اُس دَور میں کئی پُرانے لکھنے والوں نے واقعی اپنے قلم ہاتھ سے رکھ دیئے تھے۔ "نگار" کے مشہور و معروف مُدیر، نقاد، محقق اور افسانہ نگار نیاز فتح پوری پھر کوئی افسانہ نہ لکھ سکے۔ سجاد حیدر یلدرم، ل احمد اکبرآبادی، عزیز احمد، سُدرشن، مجنوں گورکھپوری وغیرہ لکھ لکھ کر اس قدر تھک چکے تھے کہ اب کسی نئے رجحان کا عملی طور پر ساتھ دینا اُن کے لئے ممکن ہی نہیں رہا تھا۔ پریم چند اپنی قصہ گوئی اور مثالیت میں سے اچانک باہر آکر کفن جیسی جدید، فنّی اعتبار سے مکمل اور ہمارے ہندوستانی ماحول کا ایک اعلیٰ درجے کا سماجی تجزیہ پیش کر کے چل بھی دیئے اور اُس کے کچھ عرصہ بعد اُردو کہانی کے ایک اور مجتہد، انشا پرداز اور ہمدرد مُدیر مولانا صلاح الدین احمد نے اپنا رسالہ "ادبی دُنیا" اس لئے بند کر دیا کہ وہ نئے لکھنے والوں کے ساتھ (منٹو، کرشن چندر، بیدی وغیرہ) ذہنی طور پر متفق نہیں تھے۔ اُن کا اختلاف ترقی پسند و جدید دونوں قسم کے رجحانات سے تھا۔ لیکن میں سمجھتا ہوں

اُن کے لئے اپنے عہد کے پُرانے لکھنے والوں کو ساتھ لے کر جن میں سے بیشتر الف لیلوی قسم کی داستانیں لکھتے تھے یا پھر کہانی پن سے کہیں زیادہ اپنے شاعرانہ اندازِ بیان کے ہی گل بوٹے سجانے میں ماہر تھے، ادبی صحافت کے کاروبار کو جاری رکھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ (ادبی دُنیا کے 'جدید دَور' کی کامیابی جون ۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۵ء تک سامنے آئی وہ ڈاکٹر وزیر آغا کی مرہونِ منّت ہے جو موجودہ دَور کے ہی جدید نقاد، شاعر اور انشائیہ نگار ہیں)

میں اُردو افسانے کا اُسی زمانے سے ایک ادنیٰ قاری ہوں۔ میں یہ بھی بتا سکتا ہوں کہ ایک قاری کی حیثیت سے میں نے اُسی زمانے کی تخلیقی فضا میں آنکھ کھولی تھی اور اُردو افسانے کے ماضی اور حال کے ایک بہت بڑے انقلاب کی ساری گھن گرج کو بھی محسوس کر لیا تھا۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر رشید جہاں، فضل محمود، ملک راج آنند وغیرہ نے جو 'انگارے گروپ' کے نام سے مشہور ہو گیا تھا تخلیقی اور سیاسی دونوں سطحوں پر نئے ذہن کی کامیاب نمائندگی کی تھی۔ کچھ مُدّت کے بعد اُسی نئے ذہن کے سربراہ کے طور پر کرشن چندر پوری طرح اُبھر کر سامنے آگئے اور قریباً تیس سال تک افسانہ نگاری کے اُفق پر ایک سنہرے بادل کی طرح چھائے رہے ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ ایک اور گروپ بھی اُبھرا تھا جو ادب کو صرف ادبی نقطۂ نظر سے ہی تخلیق کرنے پر اصرار کرتا تھا۔ اُس کی نمائندگی راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس، محمد حسن عسکری، اشفاق احمد وغیرہ کے ہاتھ میں تھی۔

آپ میں سے بیشتر کو تیسری دہائی کا زمانہ یاد ہوگا۔ پورے ہندوستان میں انگریزوں سے آزادی حاصل کرنے کے لئے ایک زبردست آندولن چل رہا تھا۔ سیاسی، سماجی اور تعلیمی تینوں سطحوں پر ایک انقلابی لہر اُٹھی ہوئی تھی۔ تاریخ نے ان تینوں میدانوں میں کئی عظیم شخصیتیں پیدا کر دی تھیں۔ ادبی سطح پر بھی کئی لکھنے والوں نے اُن کا پورا پورا ساتھ دیا۔ بقول آل احمد سرور "ادب انقلاب نہیں لاتا۔ انقلاب کے لئے ذہن کو بیدار کرتا ہے" ترقی پسند ادیبوں اور بعض جدید ادب کے حامی ادیبوں نے بھی اپنی تخلیقات کے ذریعے آزادی کی جدوجہد میں جو "حصہ" لیا اُسے اُردو فکشن کا ایک سنہری باب کہا جا سکتا ہے۔ پریم چند کا 'شطرنج کے مُہرے' حیات اللہ انصاری کا 'موزوں کا کارخانہ'، کرشن چندر کا 'دوفرلانگ لمبی سڑک'، 'اَن داتا'، سعادت حسن منٹو کا 'نیا قانون' اور 'آپریشن' کے علاوہ بیدی اور خواجہ احمد عباس کے بعض افسانے اس سلسلے میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اُسی آندولن میں اُن لوگوں کا تخلیقی عمل جو 'ادب برائے ادب' کا اُصول اپنائے ہوئے تھے ممکن ہے تحت الشعور کا ہی کوئی کرشمہ رہا ہو لیکن اُن کی بھی تخلیقی خدمات کا اعتراف کرنا ہی پڑے گا۔ وہ بھی عصری فضا کی پوری نمائندگی کرنے میں معاون بن جاتی ہیں۔ وہ بھلے ہی 'ادب برائے ادب' کے اُصولوں کے بہت قریب ہوں لیکن اُن ادیبوں کے بھی ذہنی تحفظات عام سیاسی فضا سے یکسر کٹے ہوئے نہیں کہے جا سکتے۔

بات ہندوستانی سیاست کی نکل آئی ہے جو ایک غیر ملکی تسلط سے نجات پانے کے لئے ہمارے ملک میں ایک اجتماعی قوت بن کر اُبھر آئی تھی۔ اگر ہم صرف ادب کے آئینے میں ہی اپنے ملک کی سیاسی و ثقافتی تاریخ کے صفحات کو اُلٹیں پلٹیں تو ہمیں ہندوستان کے خوبصورت بدن پر کئی گہرے زخم دکھائی دے جائیں گے جن کے لئے کئی غیر ملکی اور ملکی فوجی طاقتیں ہی ذمہ دار ٹھہرائی جاسکتی ہیں۔ مثال کے طور پر آریاؤں کے ہاتھوں دراوڑوں کی پسپائی، کالنگا میں لاکھوں شہریوں کی ہیبت ناک خونریزی سومنات پر محمود غزنوی کے سترہ حملے، اورنگ زیب کی مذہبی عصبیت کے باعث مغل سلطنت کا زوال، جنوب مغربی اور جنوب مشرقی ساحلی علاقوں پر ولندیزیوں، فرانسیسیوں اور انگریزوں کی تجارتی رسّہ کشی اور بالآخر انگریزوں کی فتحیابی وغیرہ۔ انہی واقعات کی وجہ سے دلوں میں عدم اعتماد، شک اور نفرت کی جڑیں بہت گہرائی تک اُتر جاتی ہیں۔ یہ ایسے تکلیف دہ تاریخی حقائق ہیں جن کے مسلسل دباؤ اور تشدد کے ردِّ عمل کے طور پر ہی ہمارے ہندوستانی ادب میں کئی تحریکیں اُبھرتی رہی ہیں۔ ایسے ہی صبر آزما حالات میں ایک بھگتی کال آتا ہے جس میں اودھی، برج، کھڑی اور متھلی بولیوں کے کئی صوفی و سنت کوی اُبھرتے ہیں۔ یہ ایک تاریخی سچائی ہے جس سے انکار کرنا ممکن نہیں ہے۔ لیکن جس طرح سیاست نے وقتاً فوقتاً بعض نیک اور ذمہ دار لیڈر پیدا کئے ہیں اُسی طرح ادب بھی کئی نامور ادیب و شاعر پیدا کرتا رہا ہے اور ان کی تخلیقات کے ہمہ گیر اثرات لاکھوں کروڑوں لوگوں کے ذہنوں پر پڑے ہیں۔ حکومت اور ادب اگرچہ دو الگ الگ ثقافتیں ہیں لیکن وہ کئی بڑے بڑے مسائل پر ایک دوسرے سے براہِ راست مخاطب بھی ہوتی ہیں یہاں اُن کے درمیان کوئی خلیج یا رکاوٹ حائل نہیں ہوتی۔ ہوتی بھی ہے تو تخلیق کا اپنا عمل جاری ہی رہتا ہے۔ کتنے حکمرانوں نے ادیبوں کی اہمیت کو نظر انداز کرکے اُنھیں تہ تیغ تک کرا دیا۔ لیکن پھر بھی لکھنے والے پیدا ہوتے رہے۔ حسّاس ذہن ہمیشہ سوچنے اور سمجھنے میں مصروف رہے۔ تخلیق ایک انفرادی ذہن کی پیداوار ہوتی ہے۔ وہ فرد کے ذہن میں گرد و پیش کے حالات کے نفسیاتی عمل کا ہی نتیجہ ہوتی ہے۔ ادیب جسمانی طور پر کال کوٹھری کے اندر بند رہ کر بھی لکھ سکتا ہے۔ کال کوٹھری کے چھوٹے سے چھوٹے سوراخ سے ہو کر آنے والی سورج کی کرن بھی اُس کا باہر کی دنیا کے ساتھ ایک ذہنی رشتہ قایم کر دینے میں معاون بن جاتی ہے۔ کیونکہ اُسی سوراخ سے ملنے والی روشنی اور تازہ ہوا کے ذریعے ہی وہ اپنے سینے میں ہر وقت کروٹیں لینے والی اور نجات پا جانے کی شدید خواہش کو زندہ رکھ سکتا ہے۔ ایسے ادیب افسردہ فنون (مصوّری، موسیقی، شاعری وغیرہ) کے خالق ہوں یا سماجی فنون (ناٹک، افسانہ، ناول وغیرہ) کے اور اُن کا ذہنی تعلق کسی بھی ملک، سماج، طبقہ، اعتقاد یا مذہب سے ہو، اُنھیں محض تخلیق کار ہونے کی وجہ سے ہر ایک طبقے میں ہمیشہ بڑی عزّت کی نگاہ سے دیکھا گیا ہے۔ جیسے والمیک، تلسی، کالی داس، ٹالسٹائی، گورکی، غالب، اقبال، ٹیگور، میر، شکسپیر، شرت چندر وغیرہ۔ پُرانے زمانے میں جسے بعض محققین سنہرے دور سے

موسوم کرتے ہیں شاعروں کو پیغمبروں جیسا مرتبہ حاصل رہا ہے کیونکہ اُن کے الفاظ میں سچائی ہوتی تھی۔ انھیں دُنیا کے غیر تسلیم شدہ مصنفین UNACKNOWLEDGED LEGISLATURES کے طور پر قبول کیا جاتا تھا۔ سچائی کے طرفداروں کو آج بھی وہی مرتبہ حاصل ہے۔ سارتر نے الجیریا کی آزادی کی حمایت کی تھی اور نوبل پرائز کو اُس نے ایک سیاسی حربہ کہہ کر قبول کرنے سے انکار کر دیا تو اُس کی توقیر ہر ملک کے کروڑوں لوگوں کے دلوں میں پہلے سے کئی گنا بڑھ گئی۔

کہانی کے سلسلے میں ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک کا زمانہ ہمارے ادب میں ایک جدید کلاسیک دور کی حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ اُسی زمانے میں پریم چند کے فوراً بعد بڑی بڑی قد آور شخصیتیں اُبھری ہیں۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری، علی عباس حسینی، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی، وغیرہ کا نام لئے بغیر کہانی کی بات مکمل نہیں ہو سکے گی۔ ایک ادیب کے لئے سیاسی وسماجی شعور کا مالک ہونا ضروری ہے۔ اسی سماجی شعور کی مدد سے ہی وہ اپنے عہد کے حالات کا صحیح تجزیہ کر پاتے ہیں۔ اُن کی گرفت صدیوں کی نبض پر ہوتی ہے۔ بیسویں صدی ڈرامائی واقعات سے بھری پڑی ہے۔ کچھ لوگوں نے واقعی تاریخ کو بدل کر رکھ دیا ہے۔ دو عالم گیر جنگوں نے کروڑہا افراد کو موت کے گھاٹ اُتار دینے کے ساتھ ساتھ بنی نوع انسان کو سائنسی ترقی کی ایک ایسی راہ پر بھی ڈال دیا ہے جس پر وہ ہمیشہ فخر کرتا رہے گا۔ مہاتما گاندھی کی قیادت میں ہمارے ملک نے کئی سو سال کے بدیشی غلبے سے پُرامن تحریک چلا کر آزادی حاصل کر لی۔ اگرچہ اُس کے ساتھ مٹھی بھر انسان دشمن سیاستدانوں کی سازش کی وجہ سے فرقہ وارانہ فسادات کا بھی ایک طویل سلسلہ شروع ہو گیا تھا جس میں لاکھوں معصوم ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کی جانیں ضائع ہونے کے علاوہ خود گاندھی جی بھی تشدد کا شکار ہو گئے۔ انہی فسادات میں جتنی بڑی تعداد میں عورتوں کا اغوا کیا گیا اُس کی مثال تاریخ کے صفحات پر پہلے نہیں ملتی ہے۔ کمیونسٹوں سے آزادی دلانے کے نام پر جمہوریت کے دعویدار امریکہ نے ویت نام میں بین الاقوامی بربریت اور ناانصافی کی سب سے بڑی مثال قایم کر دی۔ صدیوں سے چلی آنے والی دیوارِ چین کی طرح قدیم اور مضبوط ہند چین دوستی کو ہم اپنی ناسمجھی کی وجہ سے عارضی طور پر کھو بیٹھے تھے۔ ہمارے پڑوسی ملک کے گذشتہ فوجی نظام نے قومی اتحاد کے نام پر اپنے ہی ملک کے مشرقی حصے میں دس لاکھ سے زائد افراد کا قتلِ عام کر ڈالا لیکن یہ سب دیکھتے ہوئے بھی دُنیا کا ضمیر بیدار نہ ہو سکا تھا۔ یہ سارے واقعات کسی بھی حساس ادیب کو ایک لکھنے کے لئے آمادہ کر سکتے ہیں لیکن شاید ایک لکھنے کا دور اب ختم ہو چکا ہے۔ اب ادیب اپنی بے چین آتما کو اندرونی کرب سے نجات دلانے کے لئے ویسی طویل داستانیں نہیں لکھتا۔ لیکن پھر بھی، ہمارے جن بزرگ افسانہ نگاروں نے آزادی حاصل کرنے کے زمانہ تک جتنا کچھ لکھا اُسے ہم ماڈرن کلاسیکی

کا درجہ دیتا ہوں۔ کیونکہ اُسی زمانے میں ہماری جدید کہانی کی نشو و نما ہوئی تھی۔ ہمارے بزرگ افسانہ نگاروں نے قریب قریب ہر موضوع پر قلم اُٹھایا۔ آزادی کی تڑپ، انسان اور معاشرے کے آپسی رشتے، جنسی گھٹن، انسانی رویّوں کے نفسیاتی عوامل وغیرہ یہ سارے ہی میلانات اُن کا ایک مجموعی لہجہ TONE OF SEQUENCE بن کر اُبھرے تھے۔ اُن کی تخلیقات بلاشبہ اُن کے اپنے دور کی ہی طرح طرح کی تصویریں MULTITUDE PICTURES تھیں۔ مثال کے طور پر موزوں کا کارخانہ اور شکستہ کنگورے (حیات اللہ انصاری)، مُکتی، مہالکشمی کا پُل، زندگی کے موڑ پر، دو فرلانگ لمبی سڑک اور ان داتا (کرشن چندر)، پان شاپ، لاجونتی اور اپنے دُکھ مجھے دیدو (راجندر سنگھ بیدی)، بانجھ، موذیل، ہتک، نیا قانون، آپریشن (سعادت حسن منٹو)، دوسری موت، اجنتا اور کیپٹن رفیق مارا گیا (خواجہ احمد عبّاس)، ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد، طلوع و غروب، آدرے، وحشی، پرمیشر سنگھ (احمد ندیم قاسمی)، ہندوستان چھوڑ دو، کلو ڈپٹی اور کچھوچھپی (عصمت چغتائی)، آنندی اور اوورکوٹ (غلام عبّاس)، میلہ گھومنی اور لاٹھی پوجا (علی عباس حسینی)، بھوک اور الاؤ (سہیل عظیم آبادی)، جگّا (بلونت سنگھ)، ڈاچی (اپیندر ناتھ اشک)، اُس کا پیشہ (کوثر چاند پوری) وغیرہ۔ یہ ساری کہانیاں اتنی مکمّل، اتنی کامیاب اور اسقدر ہر دلعزیز ثابت ہوئیں کہ آزادی کے بعد اُبھرنے والے افسانہ نگاروں کو اپنی پہچان دینے کے لئے جان کے لالے پڑ گئے۔ جدید ادب کے نئے اُمیدواروں کو اپنی اہمیت منوانے کے لئے کافی انتظار کرنا پڑ گیا۔ کیونکہ اُن کے آگے بڑے بڑے ادیبوں کی شہرت کی اُونچی اُونچی دیواریں حائل تھیں۔ یہی بات میں نے دس بارہ سال پہلے کہی تھی تو ہمارے مشہور ترقّی پسند نقّاد سیّد احتشام حسین (مرحوم) نے ایک ٹیپ شدہ گفتگو (مطبوعہ ادبی دُنیا' لاہور) میں جواب دیتے ہوئے کہا تھا "نئے لکھنے والے خود ڈٹا ور کیوں نہیں بن جاتے کہ وہ بزرگوں اور اپنے درمیان حائل شدہ دیوار سے بھی اُونچے دکھائی دے سکیں"۔ منطقی نقطہ نظر سے انھوں نے غلط نہیں کہا تھا لیکن ایک دَور کے ختم ہونے اور دوسرے دَور کے شروع ہونے میں کافی عرصہ لگ جاتا ہے۔ جو لوگ پچیس تیس سال کے اندر ایک دوسرے کے آگے پیچھے آئے ہوں اُن کی ساری تخلیقات کو ملا کر بھی ایک دَور کو مکمّل نہیں سمجھا جا سکتا۔ ہم سب ایک ہی زمانے میں، ایک ہی فضا میں اور ایک ہی قسم کے نئے تخلیقی سیلاب میں سانس لے رہے ہیں تو ایک دوسرے سے کتنے مختلف ہو سکتے ہیں؟ لیکن پھر بھی ہم کسی حد تک مختلف ضرور رہے ہیں جسے ہمارے رویّوں سے ہی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد کے لکھنے والوں کے باہمی فرق کو آزادی کے کچھ ہی عرصہ بعد خود پُرانے لکھنے والوں نے ہی نمایاں کر دیا۔ جنھوں نے اپنی شہرت کو ایک لم کھیل تصوّر کر رکھا تھا اور اُس کی ملکیت پر فخر محسوس کرنے لگے تھے۔ تخلیقی دُنیا میں تلاشِ حق کو

کا جو ثبوت انھوں نے اپنے شروع کے دس پندرہ برسوں میں دے دیا تھا وہ کوششیں اب غائب ہونے لگیں۔ اب تو وہ عام طور پر خود کو دہرانے ہی لگے تھے۔ اُن کی اسی سہل پسندی کی وجہ سے ہم نئے لکھنے والوں کی ایک کھیپ کی کھیپ سامنے آ گئی جس میں میرے ساتھ قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، رحمان مذنب، جیلانی بانو، شوکت صدیقی، انتظار حسین، اشفاق احمد، اقبال متین، جوگندر پال، واجدہ تبسم، غیاث احمد گدی، ستیش بترا، اقبال مجید، قاضی عبدالستار، کلام حیدری، رتن سنگھ، آمنہ ابوالحسن، عوض سعید وغیرہ شامل ہیں۔ یہ کہنا ہرگز مبالغہ نہیں ہوگا کہ ہم اتنے سارے لوگ دبے پاؤں ہی آئے۔ اپنے پیش روؤں کے پیچھے پیچھے چلتے ہوتے اور بنا شور مچائے۔ بغیر کوئی غصّہ دکھائے اور قریب قریب اُنہی موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہوئے آئے جن پر اُن سے پہلے بھی لکھنے والے قلم گھسانے رہے تھے۔ ایسا لگتا تھا اُن کے اور ہمارے گروہوں کے درمیان کچھ قدریں مشترک ہیں۔ کچھ بنیادی سچائیوں کی پاسداری ہم سب کو عزیز ہے۔ انصاف پسندی کسی گروہ کی بھی کہانیوں سے مکمل طور پر غائب نہیں ہو سکی ہے۔ لیکن یہ انصاف پسندی پریم چند کے آدرش واد سے یکسر مختلف تھی۔ پریم چند کے بعد تو ان سارے لکھنے والوں نے اُردو کہانی کو ایک نئے سماجی، سیاسی اور نفسیاتی شعور کی آگہی دے دی تھی۔ لیکن آزادی کے بعد آنے والوں نے ان خصوصیات کے علاوہ ایک ایسا اینٹی چیوڑ بھی اپنایا ہے جو کافی حد تک اینٹی ہیرو ہے اور المناک بھی ہے۔ انسانی رویّے کے دو ہی رخ ہوتے ہیں۔ ہم حقائق کا بڑی دلیری سے سامنا کر سکتے ہیں یا ہم اُن کا سامنا کرنے میں ناکام رہ جاتے ہیں۔ یہی دو رویّے یا تو ہمیں انسانی سطح سے اوپر اُٹھا دیتے ہیں یا اُس سطح سے اوپر بالکل نہیں اُٹھا پاتے ہیں۔ بیسویں صدی میں اب تک دو ہی طرح کے لوگ رہے ہیں۔ انتہائی کامیاب یا ناکام اور حسّاس۔ پریم چند کے فوراً بعد آنے والوں کے یہاں ہیرو کا تصور جوں کا توں تو قایم نہیں رہ سکا تھا لیکن وہ تھا پھر بھی ہیرو کا ہی۔ چاہے وہ شکست خوردہ تھا لیکن حقائق سے آنکھیں ملا کر انھیں للکارنے کی اپنے اندر بے پناہ جرأت رکھتا تھا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ سانحہ جلیان والا باغ اور بھگت سنگھ اور اُن کے ساتھیوں کو پھانسی دیئے جانے کے بعد بھی ایک بڑی لڑائی کی گھن گرج ہمارے ادب میں واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ لیکن آزادی کے بعد آنے والے ہم افسانہ نگاروں نے نئے انسان کی ٹریجڈی اور شکست خوردگی کے کچھ نئے پیمانے وضع کر لئے۔ کیونکہ ہمارے آزادی کے ساتھ جُڑے ہوئے بیشتر آدرش ٹوٹ گئے تھے۔ نئے آدمی کی ذہانت اور تعلیمی صلاحیتوں کی قدر نہیں کی گئی تھی۔ ہمارے سامنے ہی لوٹ کھسوٹ، کنبہ پروری اور رشوت ستانی وغیرہ کو قانونی تحفظ دینے کی کوشش کی گئی۔ ایسے دَور کا لکھنے والا اپنی تخلیقات میں ایک ہیرو کو روایتی معنوں میں کیونکر پیش کر سکتا تھا؟ پت جھڑ کی آواز، لندن لیٹر، سیتا ہرن (قرۃ العین حیدر) میگھ ملہار (ممتاز شیریں)

روشنی کے مینار، ستی ساوتری، نروان (جیلانی بانو)، گریویارڈ، اجلی پرچھائیاں (اقبال متین)، شہر ممنوعہ، اسے رودِ موسیٰ (واجدہ تبسم)، پاتال، بازیافت، کچھوے (جوگندر پال)، بج دو، بج دف، اندھے پرندے کا سفر، بابا لوگ، امام باڑے کی اینٹ، پرندے پکڑنے والی گاڑی (غیاث احمد گدی)، ویران بہاریں، دیس پردیس (ستیش بترا)، دو بھیگے ہوئے لوگ (اقبال مجید)، تواز لن (آغا بابر)، بکھرتے ہیں مہر خوار اور سمجھوتا (شوکت صدیقی)، زرد کتا اور سوئیاں (انتظار حسین)، ماڈل ٹاؤن (قاضی عبدالستار)، ہزاروں سال لمبی رات (رتن سنگھ)، اوسی، مٹھی بھر دھوپ، داماد، قبر، چاپ، اکھڑے ہوئے لوگ (رام لعل)، وغیرہ کہانیوں میں اس قسم کے غیر اہم کردار سامنے آتے ہیں جن پر عملی زندگی میں آسانی سے کسی کی نظر نہیں ٹکتی۔ یہ کردار یقیناً انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اپنے اپنے طور پر سوچتے ہیں اور اسی طرح زندہ رہنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ وہ ہیرو کی صحیح تعریف پر پورے نہیں اترتے کیونکہ ان کے چہرے خوبصورت نہیں ہیں یا یہ کہا جائے کہ ان کے چہرے ہیں ہی نہیں تو غلط نہیں ہوگا۔ وہ اتنے بے ہمت ہیں کہ ان کے وجود کا احساس نہ تو معاشرے کو ہوتا ہے نہ انھیں خود۔ ایسا لگتا ہے ہمارے عہد کا ہیرو مر چکا ہے اور شاید اب وہ کبھی آئے گا بھی نہیں۔

"ہیرو کے مسئلے کو ابھی حل نہیں کیا جا سکا ہے۔ ایسا کوئی بھی تخلیق کار ابھی تک سامنے نہیں آیا ہے جو ہمارے عہد کی سیاسی اور روحانی افراتفری کا سامنا کر سکتا ہو اور ایک مثبت ہیرو کو تخلیق کر سکے یا ایک ہمدرد انسان کو ہی جو طوفان میں بہہ نہ جاتے!" (کولن ولسن)

کولن ولسن نے اسی سلسلے میں ایک بات اور بھی کہی ہے۔

"جدید دور کا ہیرو بلاشبہ بدقسمت ہی واقع ہوا ہے۔ جب جدید ناول نگار دیانت دار بننے کی کوشش کرتا ہے تو اس کی دیانت داری اسے اپنے ہیرو کی شکست ہی پیش کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔"

ہمارے ادب میں فرقہ وارانہ فسادات پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ اردو زبان کے ادیبوں نے بھی بے شمار کہانیاں لکھی ہیں۔ میں نے ابھی آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد اپنے ساتھ ساتھ لکھنے والوں کے جن دو گروہوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے کئی ایک نے اس موضوع پر قابل قدر تخلیقی کام کیا ہے۔ لیکن ان دونوں گروہوں میں اس مسئلے کی تہہ تک پہنچنے کا ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ پہلا گروہ اس المیے کو خالص صحافتی رنگ میں پیش کر دیتا ہے جبکہ دوسرا گروہ ایک انوالومنٹ INVOLVEMENT کے جذبے کے ساتھ یہ کام کرتا ہے اور وہ کسی کو ملزم بھی قرار نہیں دیتا۔ قاری کی ہمدردی حاصل کرنے کے لئے جذباتی طرزِ تحریر سے کام ہی نہیں لیتا۔ وہ صرف اپنے آپ کو اپنے کرداروں کے ساتھ پوری

طرح آئیڈنٹیفائی (IDENTIFY) کر لینے پر ہی اکتفا کر لیتا ہے جیسے وہ اُن کے دُکھوں میں خود بھی پوری طرح سے شریک ہو۔

فسادات کی طرح خاتمۂ زمینداری کو بھی ہماری کہانیوں میں ایک المیہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اس موضوع پر قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار نے کئی خوبصورت افسانے لکھے ہیں۔ اگرچہ قاضی بہت بعد میں آتے ہیں لیکن چونکہ دونوں افسانہ نگاروں نے قریب قریب ایک ہی زمانے میں اس موضوع پر قلم اُٹھایا ہے اس لئے دونوں کا ذکر ساتھ ساتھ ہی کرنا پڑے گا۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں جس قسم کے المیے کا احساس ملتا ہے اُس میں ایک دانشورانہ خوشبو بھی موجود ہے۔ لیکن جہاں جہاں جذباتیت پیدا ہوگئی ہے وہ اُس زبان کی وجہ سے نہیں ہے جسے وہ استعمال کرتی ہیں بلکہ وہ تو کہانی کے موضوع میں ہی پوشیدہ ہے۔ کہیں کہیں پر تو قرۃ العین نے شعور کی رَو کا بھی استعمال کیا ہے (خاص طور پر "آگ کا دریا" میں)، قاضی عبدالستار کے یہاں بھی المیے کا شدید احساس ہے لیکن وہ جذباتیت سے بھرپور ہے اور وہ اُن کی زبان کی ہی وجہ سے ہے جو اکثر و بیشتر قرۃ العین حیدر کی جیسی دانشورانہ خوشبو سے خالی ہی ہوتی ہے۔ اگرچہ ہندوستان بھر کے بڑے بڑے مہاراجاؤں، راجاؤں اور نوابوں کے اقتدار کے خاتمے کے سامنے صرف اترپردیش کے جاگیردارانہ نظام کا خاتمہ کوئی خاص حیثیت نہیں رکھتا لیکن حیرت ہے کہ اُن پر ابھی تک کسی نے قلم نہیں اُٹھایا جس طرح اِن دو افسانہ نگاروں نے اپنے محدود ماحول کے بارے میں لکھا ہے حیدرآباد میں نظامِ شاہی کے خاتمے کے بعد صرف واجدہ تبسم ہی ایسی افسانہ نگار ہیں جو جاگیرداروں کے دُکھ کی بجائے عوام کے ہی المیے کی مسلسل تصویر کشی کر رہی ہیں۔ یعنی تصویر کا ایک ایسا رُخ پیش کر رہی ہیں جس کے ساتھ قرۃ العین حیدر یا قاضی عبدالستار کو کوئی دلچسپی محسوس نہیں ہوتی ہے۔ اِس ضمن میں واجدہ تبسم کی افسانہ نگاری اگر لذتیت کی حدوں تک نہ پہنچتی تو ہمارے سامنے اُس کا موجودہ دور اُس کے اوّلین دَور سے بھی کہیں بڑا اور اہم بن کر اُبھرتا۔ جس میں اُس نے "جی کا جنجال"، "اے رُود موسیٰ" اور "شہرِ ممنوعہ" جیسی اعلیٰ درجے کی تخلیقات پیش کی تھیں۔ بہرکیف ٹریجڈی کے بارے میں بھی لکھنا بُرا نہیں سمجھا جانا چاہیئے۔ اگر اُس کے اندر کوئی وِژن موجود ہو۔ کوئی مقصد اور چھپی ہوئی فلاسفی بھی موجود ہو جو ایک بے معنویت سے بھرپور خاتمے کو کوئی معانی عطا کر سکے۔

گزشتہ پندرہ برسوں میں ہمارے بعد کے لکھنے والوں میں نیا ذہن نمایاں طور پر کروٹیں لیتا ہوا نظر آیا ہے۔ کبھی کبھی اسی زمانے میں پُرانے ذہن نے بھی آنکھیں کھولی ہیں۔ بعض پُرانے لوگوں کی ایسی تحریریں سامنے آگئی ہیں جو یقیناً نئے احساسات کی حامل ہیں۔ جیسے وہ نئے دور کی نمائندگی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ "آدھ گھنٹے کا خدا" اور راجندر سنگھ بیدی کا "جوگیا" ہمارے جدید ادب میں اضافے کی ہی حیثیت رکھتے ہیں۔

کافکا، کامو اور وجودیت کے اثرات کو کئی لکھنے والوں نے قبول کیا ہے خاص طور پر نئے لکھنے والوں نے ــــــ میرے ہم سفر افسانہ نگاروں میں جوگندر پال کے یہاں ایک ایسا وجودی کردار بار بار آرہا ہے جو اگرچہ افسانہ نگار کے ہی لب و لہجے میں سوچتا اور بولتا ہے لیکن وہ اپنے وجود کے بارے میں مطمئن نہیں ہے۔ جیسے وہ اپنے پیدا ہونے کا ہی جواز معلوم کرنا چاہتا ہے۔ اور یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ اپنے علاوہ دوسروں کے چہروں پر بھی سوالیہ نشان کی ایک کمپاس رکھ دیتا ہے یہی رجحان بلراج مین را کی بھی قریب قریب ہر کہانی میں ملتا ہے سوائے اُس کی کمپوزیشن نمبر ایک نمبر دو نمبر تین، وغیرہ کے جو خواجہ احمد عباس کی کہانی "روپے، آنے، پائی" سے ہی متاثر ہو کر کچھ زیادہ ہی صحافیانہ انداز سے لکھی گئی ہیں۔ اُس کی وجودیت کے فلسفے سے بھرپور کہانیوں نے دلچسپی سے کہیں زیادہ فکری رجحان کو جنم دیا ہے۔ یہ کہانیاں موجودہ زندگی سے بہت اوپر اٹھ کر میری اور میرے ساتھیوں کی اس حقیقت پسندی کی 'اپروچ' سے یکسر الگ ہو جاتی ہیں جو ہمارے یہاں ایک اوبسشن کی طرح موجود ہے۔ برسوں کی ریاضت کے بعد اب آکر جیلانی بانو کے یہاں ایک ایسی عورت کے خدوخال واضح ہونے شروع ہوئے ہیں جو مرد، عورت اور سماج کے رشتوں کو پوری طرح سمجھنے میں مدد دے سکتے ہیں۔ جیسے ان کی کہانیاں، اجنبی چہرے اور اسکوٹر والا۔ بانو قدسیہ اور رفیعہ منظور الامین کی نئی کہانیاں بھی اسی پس منظر میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ سنتیش بترا کے یہاں اوپچے متوسط طبقے کے کردار اپنے ہو بہو چہروں اور اُن کی مخصوص ذہنی ساخت کے ساتھ ہی آتے ہیں۔ "کرسی" اور "دیس پردیس" میں یہ چہرے بہت صاف صاف اُترے ہیں۔ "کرسی" میں ملازمت سے ریٹائر ہو جانے کا دُکھ نہیں ہے بلکہ اپنے عہدِ اقتدار میں وضع کی ہوئی پالیسیوں سے انحراف کا شدید احساس ہے جو نئی نسل کے لوگ آکر دکھا رہے ہیں اور اس احساس کو اُردو میں اتنی شدت کے ساتھ دوسرا کوئی کہانی کار پیش نہیں کرسکا تھا۔ اگرچہ ریٹائرمنٹ کے موضوع پر کافی عرصہ پہلے راجندر سنگھ بیدی نے بھی ایک کہانی 'غلامی' لکھی تھی لیکن ان دونوں کہانیوں میں اُسی 'اپروچ' کا ایک نمایاں فرق موجود ہے جو دو نسلوں کے رویوں میں ہونا ہی چاہیئے تھا۔

قاضی عبدالستار کی گرفت اگرچہ جدید زندگی پر بہت ڈھیلی ہے اور اُس کے صحیح جوہر دیہات اور جاگیرداری نظام کے خاتمے کے ہی بارے میں لکھنے پر کھلتے ہیں یا پھر تاریخ کے ہی صفحات کھنگالنے پر (مثلاً صلاح الدین اور دارا شکوہ)، لیکن پھر بھی اُس کے قلم سے "ماڈل ٹاؤن" جیسی ایک شاندار کہانی بھی نکلی ہے جو موجودہ دور کی ایک کالونی کے طرزِ بود و باش کی یکسانیت پر بڑا تیکھا اور خوبصورت طنز ہے۔ یہ تخلیق قدیم روایات کے ٹوٹنے کا احساس کرنے پر ہی لکھی جاسکتی تھی۔ رام لعل نے اُکھڑے ہوئے لوگ، بھیڑ اور بھیڑ، تین بوڑھے، اور میں زندہ رہوں گا، میں زندہ رہوں گا، کہانیوں میں ایک دور سے

نسل کر دوسرے دَور میں داخل ہونے والی زندگی کے جملہ رویوں کو پیش کیا ہے۔ آخرالذکر کہانی میں میں نے اس بے بنیاد اعتقاد کو توڑنے کی کوشش کی ہے کہ صرف نئی نسل ہی جدید خیالات کی مالک ہو سکتی ہے اس کہانی کا مرکزی کردار جو اسی سال کا ایک بوڑھا ہے، اپنے رویوں کے اعتبار سے اپنے بیٹوں سے کہیں زیادہ ماڈرن ہے اور وہ اپنے پوتوں اور نواسوں کا ہی طرفدار بن بیٹھنے میں فخر محسوس کرتا ہے جو اپنی مرضی سے اپنے طرزِ حیات کی تشکیل چاہتے ہیں۔ اور وہ یہ دیکھ کر بھی بے حد مطمئن نظر آتا ہے کہ اُس کی شخصیت کے کئی رُخ اُس کی اولاد کی اولاد تک بھی پہنچ رہے ہیں یعنی وہ انہی کی بدولت ہمیشہ زندہ رہ سکے گا۔

۱۹۶۰ء کے بعد آنے والوں نے مجھے اچانک ایک بھیڑ کا احساس دیا ہے۔ بے شمار نئے نئے لکھنے والے آ گئے ہیں۔ نئے رجحانات، نئے خیالات، کئی گروپ، کئی رسالے میرے سامنے ہیں۔ بعض نئے لکھنے والے تو اپنے ساتھ اپنا نیا رسالہ بھی لے کر آتے ہیں تاکہ اُسی کے ذریعے سے وہ خود کو اور اپنے ساتھیوں کے طرزِ فکر کو زیادہ موثر طریقے سے پیش کر سکیں۔ اس کی دو نمایاں مثالیں شمس الرحمان فاروقی کا "شب خون" اور ڈاکٹر وزیر آغا کا "اوراق" دو رسالے ہیں لیکن ان میں دائیں اور بائیں دونوں بازوؤں کے لوگ چھپتے رہتے ہیں بعض خالی ترقی پسند ہیں بعض ترقی پسند مخالف ہیں۔ اور بعض گومگو قسم کی پالیسی پر چل رہے ہیں۔ فاروقی اپنے رسالے کے ذریعے ادب کو ایک وجدانی کیفیت ثابت کرنے کے علاوہ وقت اور مکان کی قید سے بھی آزاد کر دینے کے رجحان کو عام کرنا چاہتے ہیں۔ جبکہ وزیر آغا انسان اور ادب کے تخلیقی رشتوں کو سائنسی آنکھ سے دیکھنے کے علاوہ زمین کے صدیوں پرانے تعلق سے بھی دیکھنے کی روش کے طرفدار ہیں۔ لیکن اُن میں ایک چیز واضح طور پر مشترک ہے۔ برہمی! یعنی اب تخلیق کار اپنی برہمی کا اظہار کئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ غصّہ ایک اچھی چیز ہے اگر وہ واقعی تخلیقی بھی ہو یا تخلیقی عمل میں معاون بھی بن سکے۔ اگرچہ ایک نوجوان انگریز شاعر نے حال ہی میں کہا ہے "غصّہ اب آؤٹ آف ڈیٹ ہو گیا ہے۔ یہ تو پانچویں دہائی نسل کی خصوصیت تھی۔ نئی نسل کو نئی آگہی کی ہی ضرورت ہے۔"

جدید طرزِ زندگی نے ہمارے رویوں کو بے حد سخت بنا دیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے۔ یہ چاہے کہیں بھی ہو۔ بڑے بڑے شہروں میں یا چھوٹے چھوٹے قصبوں میں۔ جدید طرزِ زندگی اگر چھوٹی یا بڑی بنیادی ضروریات کو پورا نہیں کر سکتا اور خوابوں کی تکمیل کی گارنٹی بھی نہیں کر سکتا تو انسان کا غصہ ور اور خود غرض ہو جانا قدرتی ہو جاتا ہے لیکن ہمارے دانشور کو حقیقت پسند بھی ہونا پڑے گا۔ اگر وہ ایسا نہیں کرتا اور اپنے دَور کے مزاج کی عکاسی کرتے ہوئے متانت و توازن کا دامن چھوڑ بیٹھتا ہے تو اُس پر میلو ڈرمیٹک ہونے کا الزام بھی عائد ہو سکتا ہے۔ جبکہ وہ خود اپنے تخلیق کئے ہوئے ادب میں روایت پرستی اور میلو ڈرمیٹک رویوں کا شدید مخالف ہونے کا واضح طور

پر اعلان کرتا رہتا ہے۔

ہمارے بزرگ اکثر کہا کرتے تھے ــــ "ہمارا زمانہ ہی بہت اچھا تھا۔ اب تو سب کچھ بدل گیا ہے۔" کم و بیش یہی بات ہر زمانے میں بڑے بوڑھوں نے کہی ہے۔ موپاساں جیسے افسانہ نگار نے بھی کہا تھا۔ "سماج میں جتنا کچھ خالص اور اچھا ہے وہ تباہ ہوتا جا رہا ہے۔" لیکن انسانی رشتوں کی پاکیزگی اور اچھائی کسی بھی دور میں مکمل طور پر کبھی ختم نہیں ہو سکی ہے۔ البتہ اس کے معیار ہی بدلتے آئے ہیں اور آئندہ بھی بدلتے رہیں گے۔ ہمارے نئے لکھنے والے اگر سچائی، پاکیزگی اور حُسن کو حالات کے مطابق نئی ADJUSTMENTS اُڈجسٹمنٹس کے آئینے میں دیکھتے ہیں تو اِس میں کوئی بُرائی یا سوسائٹی کا زوال سمجھ میں نہیں آتا۔ سوسائٹی بھی تو اپنے ساتھ کئی بُرائیاں لے کر چل رہی ہے جن کے سامنے سماجی بُزدل بن کر کام نہیں چلایا جا سکتا۔

یہاں میں رام لعل کی ایک کہانی "گارجین" کی مثال دوں گا۔ ایک نامرد آدمی اپنے مرحوم دوست کی آوارہ بیٹی کو اخلاقی ذمہ داری کے احساس کے تحت اپنے یہاں پناہ دیتا ہے۔ وہ خود اُس کی جسمانی ضروریات کو پورا کرنے کے ناقابل ہے اور اس بات پر بھی وہ معترض نہیں ہوتا جب وہ لڑکی کسی دوسرے مرد کے ساتھ اپنے جسمانی تعلقات قائم کر لیتی ہے۔ لڑکی اپنی ناتجربہ کاری یا فطری کمزوریوں کی بنا پر ایک کے بعد ایک اوباش مرد کے چنگل میں پھنستی چلی جاتی ہے۔ آخر میں وہ خود ہی اپنی بدکاری سے تنگ آ جاتی ہے تو ایک روز ایک قتل کر بیٹھتی ہے۔ ایسا کر چکنے کے بعد وہ اپنے گارجین کے سامنے اُس قتل کا اعتراف کرنے کے بعد اُسے یہ بھی بتا دینے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتی کہ ایک بار اُس نے اُسے بھی (یعنی گارجین کو) مار ڈالنے کا ارادہ کر لیا تھا کہ اُس کے تئیں وہ اسقدر نیکی اور ہمدردی کا رویّہ کیوں اختیار کئے ہوتے ہے! لیکن بالآخر وہ ایک بُرائی کا ہی خاتمہ کر کے اطمینان محسوس کرتے لگتی ہے۔

یہاں میں بلراج مین را کی بھی ایک کہانی "ریپ" کا ذکر کروں گا۔ دِلّی جیسے ایک بڑے شہر میں "مال روڈ" صرف اس لئے مشہور رہے کہ اُسے نوجوان لڑکے اور لڑکیاں کوچۂ عاشقاں کے طور پر استعمال کرتے آئے ہیں۔ مگر مہا پا پیکا محض ہندوستانیانے کے جنون میں اُس سڑک کا نام بدل کر ایک بہت بڑے قومی رہنما کے نام پر رکھ دیتی ہے تو ایک بیمار و جذباتی نوجوان مشتعل ہو کر خودکشی کر لیتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں سڑک کے نام کی تبدیلی نے اُس کے جمالیاتی احساس کو ناقابل برداشت صدمہ پہنچایا تھا۔

زندگی کو انفرادی نقطۂ نظر سے دیکھنے اور سمجھنے کے یہ معیار ہمارے ادب میں پہلی بار داخل ہو رہے ہیں۔ اِس دَور کا انسان پہلے سے کہیں زیادہ افسردہ اور اجنبی (آؤٹ سائیڈر) ثابت ہوا ہے۔ اگرچہ دانشور پہلے بھی اجنبی ہی تھا۔ افسردہ اور ستم زدہ بھی تھا اور زندگی کی پیچیدہ طاقتوں اور بے رحمیوں کی وجہ سے جذباتی بھی تھا لیکن آج کی حیثیت اپنے ماضی سے بالکل مختلف ہے۔ بالکل نئے لکھنے والوں میں ایسے ہی موڈز کو مختلف رنگوں میں، بے حد برجستہ جملوں کے ساتھ اور کہیں کہیں تکنیک تک کو بدل دینے

کی کوشش کے ساتھ پیش کرنے میں یہ پہل بلراج مین را نے ہی کی ہے۔ اگرچہ مین را میں ابھی تک کوئی اہم تخلیق
پیش کرنے کے امکانات کم ہی نظر آتے ہیں لیکن اُس کا یہی یوگ دان کیا کم ہے کہ اُس نے ایک نئے رجحان کو
جنم تو دے دیا ہے جسے اپنانے کے لئے جوگندر پال، سریندر پرکاش، انور عظیم، اقبال مجید، کلام حیدری، اور
رتن سنگھ جیسے بہت پہلے کے افسانہ نگاروں نے اپنے سوچنے سمجھنے اور فن کو برتنے کے سابقہ انداز کو بالکل
خیرباد کہہ دیا ہے اور مین را سے ہی متاثر ہو کر بالکل نئے لکھنے والوں میں خالدہ اصغر، انور سجاد، احمد یوسف،
ظفر اوگانوی، قمر احسن، حسین الحق، سید احمد قادری، شوکت حیات، رشید امجد، آغا سہیل، جنیندر بلو، رضوان احمد، نیر مسعود، عبداللہ حسین وغیرہ
اپنے وجود کا احساس کرانے کی بھرپور کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن دیکھنا یہ ہوگا کہ اِس بھیڑ میں سے کون کون ابہام
اور آدھا تیتر آدھا بٹیر قسم کی کہانیوں سے اُوپر اُٹھ کر دیر تک زندہ رہنے کی کامیاب کوشش کر پاتا ہے ان کی
کہانیاں بظاہر تو بہت ہی فلسفیانہ معلوم ہوتی ہیں لیکن اُن میں کہی گئی کوئی بھی بات دیرپا اثر نہیں چھوڑتی
ہے۔ اوّلین مطالعہ میں اُن کے خوبصورت و پُرکشش جملے اگرچہ ادب اور آرٹ کی دُنیا میں ہمارے اعتماد کو
مضبوط بناتے ہوئے ہی محسوس ہوتے ہیں لیکن تھوڑی ہی دیر کے بعد وہی جملے افسوسناک حد تک یا تو بیحد
معصوم ثابت ہونے لگتے ہیں یا پھر بالکل ہی جھوٹے۔ بالکل نئے لکھنے والوں یا ان سے نسبتاً کافی پہلے لکھنے
والوں نے (جوگندر پال، انور عظیم، سریندر پرکاش، اقبال مجید، رتن سنگھ اور کلام حیدری) نے
اپنی سمتیں چھوڑ کر نئے لکھنے والوں کی تقلید کرنے میں اپنی عافیت سمجھ لی ہے، انھوں نے ایسی تحریروں کا
اُردو فکشن میں ایک انبار سا لگا دیا ہے۔ انہی لوگوں میں کچھ ایسے بھی ہیں جو اپنے مذہب یا دوسرے مذاہب
سے ہی علامتیں مستعار لے لیتے ہیں اور اُنہی کے واسطے سے اپنا مقصد پیش کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔

ادب اور مذہب میں کبھی کوئی رشتہ قائم نہیں ہو سکا ہے۔ اگرچہ ادیب کو ذاتی حیثیت سے
اس بات کی پوری پوری آزادی حاصل ہے کہ وہ کسی بھی مذہبی رجحان والے شخص کے تصورات کی عکاسی
کرے۔ انتظار حسین نے قیامِ پاکستان کے بعد اسلامی ادب تخلیق کرنے کا نعرہ دیا تھا۔ لیکن وہ خود دو تین
تجریدی انداز کی کہانیاں (سوئیاں وغیرہ)، پیش کر کے اب اس مایوسی کا اظہار کر چکے ہیں کہ اُن کے یہاں
اُردو میں اسلامی ادب تخلیق ہی نہیں کیا جا سکا ہے۔ (ماہنامہ "شب خون" ۱۹۷۵ء میں اُن کی محمد عمر میمن
کے ساتھ گفتگو) گراہم گرین کو بھی کیتھولک ادیب کہہ کر ادب کے دائرے سے خارج کیا جاتا رہا ہے۔ پنڈت
نہرو نے ایک مرتبہ کہا تھا — "مقدس کتابیں اکثر ترقی کے راستے میں رُکاوٹ بن جاتی ہیں"۔ "میں اکثر
سوچتا ہوں کہیں ایسا تو نہیں کہ رامائن، مہابھارت اور گیتا جیسی عظیم مذہبی تخلیقات نے ہی ہمیں کوئی
اور تخلیقی کارنامہ سر انجام دینے سے روک دیا ہو! نہرو نے ایک جگہ یہ بھی کہا تھا — "ایک ایسے سماج میں
رہنا خطرے سے خالی نہیں ہو سکتا جو ایک خول کی طرح بند پڑا رہتا ہو"

"لیکن اس خول کے باہر بھی جو بھیڑ بھاڑ ہے، نفسا نفسی کا عالم ہے، شہری زندگی کی تیز رفتاری ہے

اور قصباتی زندگی کی جو المناک بے چینی ہے وہ بھی تو آج کے انسان کا گلا گھونٹے دے رہی ہے! کیا اُس کے بس میں ہے کہ وہ سکون کی تلاش میں دیہات اور جنگلوں کی طرف لوٹ جائے! زندہ رہنے کے لئے ہی انسان صدیوں سے ایسے ہی بڑے بڑے شہروں کو جنم دیتا آیا ہے۔ شہروں کی آبادی میں وہ مسلسل اضافہ ہی کرتا رہا ہے۔ زندہ رہنے کے لئے یہ سارے مسائل خود اسی کے تو پیدا کئے ہوتے ہیں۔

"لاحاصل منطق کی دُنیا میں بین الاقوامی مسائل کا ایک روشن ترین حل بھی یقیناً موجود ہے۔ میں ایسے کئی حل تجویز کر سکتا ہوں۔ مثلاً ہم رسالوں، کتابوں، اخباروں وغیرہ پر مکمل پابندی عائد کر دیں۔ کم سے کم دس سال کے لئے کسی کو کوئی تازہ خبر نہ ملے۔ سوائے زبانی خبر کے جو کئی کئی روز کے بعد کسی دُور دراز کے گاؤں میں ہی بیٹھ کر مل سکتی ہے میں ایسا تجربہ کر چکا ہوں اور اُس کے انتہائی فائدہ مند ہونے کی گواہی بھی دے سکتا ہوں۔ میرے لئے ایک گریک جزیرے پر بغیر کسی ریڈیو کے بھی ایک سال تک رہنا ایک عجیب و غریب تجربہ تھا۔ اُس سے میری وہ ساری انرجی بچ گئی جو میں نے اپنے اندر جھانکنے، سوچنے اور سمجھنے کے لئے صرف کی۔ انسان اسی طرح زیادہ سے زیادہ خود بین بن سکتا ہے۔ میں اب بھی کبھی کبھی ایسا کر لیا کرتا ہوں۔ کسی ایسی جگہ چلا جاتا ہوں جہاں ریڈیو، ٹیلی ویژن، ٹیلی فون، اخبار وغیرہ کچھ بھی میسّر نہیں آ سکتا۔ اخبار آتا بھی ہے تو دس دس روز کی پُرانی خبریں لے کر۔ یہ بہت بڑا وردان ہے۔ میں اِس طرح پھر سے مضبوط بن جاتا ہوں اُس کرائسس کا مُقابلہ کرنے کے لئے خود کو پھر سے تیار کر لیتا ہوں جو دراصل مجھ تک پہنچتے پہنچتے راستے میں ہی ختم ہو چکا ہوتا ہے۔ اُس وقت تک باہر کی دُنیا میں کوئی دوسری خبر پھیل چکی ہوتی ہے۔ اُن واقعات کی اطلاعات مجھ تک دُور دراز کے ستاروں کی روشنی کی ہی طرح سفر کرتی ہوئی آتی ہیں۔ اِس طرح میں اپنی رائے زنی کے دُودھ کو کھولنے سے بچا لیتا ہوں۔"

(لارنس ڈورل)

مجھے نہیں معلوم ہماری کہانی کا کل کیا حشر ہونے والا ہے۔ یہ کہانی آپ تک ٹیلی ویژن پر تصویر لا

کے ذریعے پہنچے گی یا کمپیوٹر کے گراف پر ہی۔ سائنس کی ترقی کو ہم نہ روک سکتے ہیں نہ ہی روکنا چاہتے ہیں۔ اتنا یقین ضرور ہے کہ کل بھی یہ کہانی کسی نہ کسی شکل میں ضرور لکھی جاتی رہے گی لیکن آج یہ جس شکل میں ہے اُس کے بارے میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اس کے بنیادی ڈھانچے کو ابہام سے بچانا بھی اسی نئے دور کے کہانی کاروں کا کام ہے جس کہانی کو ہم نے اپنے بزرگوں کے بلند و بانگ آدرش واد سے اور نثری شاعری کے مہلک اثرات سے اور صحافت کے غیر افسانوی رنگ سے بچا کر لے آنے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے تو اُسے پھر سے جذباتیت، قصہ گوئی یا تجریدی بیانات کے قریب نہیں لیجانا چاہیئے۔ بقول آل احمد سرور ؎

دل وہ معصوم کہ ہر شب کو کہانی مانگے
عقل ہر صبح کہانی میں معانی مانگے

(۱۹۷۲ء)

اردو افسانے کی تنقید میں خود کشی کا جدید رجحان

میں اپنی پہلی کہانی 'ٹھوک' جو ۱۹۴۳ء میں چھپی تھی سے لے کر اپنی نئی کہانی 'تابوت' جو میں نے دو ماہ پہلے لکھی تھی تک کے تینتیس سال لمبے سفر پر غور کرتا ہوں تو مجھے ایک بات کا بڑا شدید احساس ہوتا ہے کہ ادب کی تخلیق پھولوں کا بستر ہرگز نہیں ہے۔ یہ ہر لحاظ سے کانٹوں کا ہی بستر ہے کیونکہ ادیب اپنے لکھے ہوئے ہر ایک لفظ کے لئے جواب دہ ہوتا ہے مجھے اپنے آغازِ سفر کا وہ دن اچھی طرح یاد ہے جب پہلی بار ایک رسالے میں میرا نام چھپا تھا اور اس روز میں خوشی سے پھولا نہیں سماتا تھا۔ بار بار صفحے پلٹ کر کبھی اپنی کہانی کے اوپر اپنا نام دیکھتا اور کبھی اس کہانی کو پھر سے پڑھنا شروع کر دیتا —— اور آج یہ کیفیت ہے کہ جس رسالے میں تازہ کہانی چھپ کر آتی ہے تو اسے دیکھتے ہوئے ایک خوف سا محسوس ہونے لگتا ہے۔ پہلے میں اپنے قارئین کے لئے بالکل اجنبی تھا۔ اب میں ایسے لوگوں میں گھرا ہوا ہوں جو گھات لگائے بیٹھے ہوتے ہیں کہ کب میں کچھ لکھوں اور وہ میرا محاسبہ کریں۔ ان لوگوں میں میرے دوست بھی ہیں اور دشمن بھی! لفظ دشمن میں اختلاف کے معنی میں استعمال کر رہا ہوں جس کی میرے نزدیک ایک خاص اہمیت بھی ہے۔ اور خوف مجھے اُن سے نہیں، اپنی تحریر سے محسوس ہوتا ہے۔ جس کا ایک ایک لفظ میری ذاتی، سماجی اور کبھی کبھی سیاسی کومٹمنٹ کا بھی غماز بن جاتا ہے۔ کہانی اگر صرف اظہارِ ذات تک محدود رہ سکتی اور اس کی اشاعت بھی ضروری نہ ہوتی تو لکھنے والا بہت پُرسکون اور محفوظ ہوتا۔ لیکن اس کے لئے قاری کا وجود اس قدر اہم اور ضروری ہو چکا ہے کہ اس سے وہ بچ نہیں سکتا۔ یہی قاری اسے پیار دیتا ہے، اہمیت کا احساس کراتا ہے اور وہی اس سے بیزاری کا بھی اظہار کرتا ہے۔ کیونکہ اس کا اظہارِ ذات بھی کسی نہ کسی سماجی یا

سیاسی رشتے سے ضرور جُڑ جاتا ہے۔ اور یہ رشتے ہر آدمی کے لئے یکساں طور پر قابلِ قبول نہیں ہوتے ہیں۔

میں نے ایک افسانہ "نیند نہیں آتی" لکھا تھا۔ ایک آدمی اپنے بچّے کی موت کی وجہ سے شدید طور پر غم زدہ ہے۔ اس غم کی برف توڑنے کے لئے وہ اپنی بیوی کے بستر پر جاتا ہے جو اُس سے کہیں زیادہ غم زدہ ہے۔ یہ افسانہ پڑھ کر میرے ایک قاری نے جو محض ایک قاری تھا (یعنی مستند نقّاد نہیں تھا)، مجھ سے بڑے طنز سے پوچھا "یہ بھی کوئی افسانے کا موضوع تھا۔ لاحول ولا!

اُس نے میرے افسانے پر لاحول اس لئے پڑھ دی تھی کیونکہ وہ میرے ساتھ سیاسی اختلافات رکھتا تھا۔ اگرچہ افسانے کا سیاست سے کوئی تعلق نہیں تھا لیکن ہم لوگ کبھی کبھی اس طرح بھی سیاست کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ادب کی تنقید بھی سیاسی خانوں میں بٹ چکی ہے۔ پہلے مجھے ذرا سا بھی احساس نہیں تھا کہ میرے افسانوں کو سیاسی نقطۂ نظر، سیاسی COMPARTMENTALISATION کے انداز سے بھی پرکھا جاتے گا۔ پتہ نہیں کیوں اور کب افسانہ نگاری کرنے کے ساتھ ساتھ میرے ذہن میں یہ بات بھی بیٹھ گئی تھی کہ افسانے پر تنقید بھی ضرور ہونی چاہیئے۔ جب تک کوئی نقّاد میرے افسانوں پر قلم نہیں اُٹھائے گا میں بڑا ادیب ثابت نہیں ہو سکوں گا! شاید یہ ترقی پسند تحریک کا ہی اثر تھا جس کی میٹنگوں میں میں نے کئی کہانیاں پڑھیں اور اُن پر بارہا شدید قسم کی تنقیدیں بھی سُنیں۔ ایسی تنقیدوں سے مجھے اتنا فائدہ تو ضرور ہوا کہ میں نے اپنی کہانیوں کی ڈھیلی چولیں یعنی اُن کی خامیاں معلوم کرکے اُنھیں درست کر لیا۔ لیکن کبھی کبھی یہ بھی ہوا کہ میری کسی کسی کہانی کو غیر ترقّی پسند یا انٹی ترقّی پسند بھی قرار دے دیا گیا۔ جبکہ وہ کہانیاں صرف میرے ذاتی تجربے اور مشاہدے کا ہی اظہار تھیں۔ کچھ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر اور کچھ اپنے طور پر بھی میں بائیں بازو کے طرزِ فکر کو قبول کر رہا تھا۔ لیکن میں جو کچھ لکھتا تھا اُس کا تعلق مجھ سے اور میرے سماج سے تو یقیناً جُڑ جاتا تھا لیکن اس میں میں کسی قسم کی سیاسی دخل اندازی کو برداشت نہیں کر پاتا تھا۔ ایک مرتبہ میری ایک کہانی "ایک عورت تھی علاجِ غمِ دُنیا تو نہ تھی" پر جب بہت سخت تنقید کی گئی تو میرے ایک ساتھی ادیب نے میٹنگ سے باہر آکر مجھ سے کہا، اِس کہانی میں جہاں جہاں آندھی لفظ کا استعمال ہوا ہے اُسے سُرخ آندھی لکھ دیتے تو کہانی کے معنی ہی بدل جاتے!

کسی ایک ہی لفظ کے اُلٹ پھیر یا اضافے کی وجہ سے کسی شعر یا افسانے کا پورا نفسِ مضمون بدل جاتا ہے۔ اس حقیقت سے میں بھی باخبر ہوں لیکن اس کا کیا کیا جائے جب ایک نقّاد جو آج ترقی پسند ہے وہی کل جدید نقّاد بن بیٹھے اور وہ اپنی پہلی تنقید یعنی سُرخ آندھی پر اصرار کرنے والی کو اب کالی آندھی کہلوانے کا مُطالبہ کرنے لگے!

یہ میری ہی نہیں بلکہ میں سمجھتا ہوں میرے آس پاس آنے والے سارے ہی ادیبوں کی بدقسمتی رہی ہے کہ اُن پر تنقید کی ایک دہشت طاری کر دی گئی ہے۔ ہمارے سامنے نقّاد کا کردار ایک دوست اور رفیقِ سفر

کا نہ ہو کر یا تو بالکل ایک جلاّد کا سا بن گیا ہے یا پھر ایک ایسے با اختیار اور بڑے افسر کا سا جس کی معمولی سی سفارش سے ہم ناجائز طور پر ترقی کی کئی منزلیں پار کر سکتے ہیں۔
چونکہ میں ایک معمولی سرکاری مُلازم بھی ہوں اور اس المیے سے بخوبی واقف ہوں کہ کیسے نااہل بلکہ WASTERS پر خاص کرم فرما کر اُنھیں سینئر اور محنتی اور حقدار ساتھیوں پر اچانک سبقت دی جاتی ہے۔
یہ روّیہ سماجی اور سیاسی بُرائیوں کی پیدا وار بھی ہو سکتا ہے لیکن جب یہی روّیہ ادب کی تنقید میں بھی داخل ہو جاتا ہے تو آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ ادب کی سچّی اور کھری تخلیق کرنے والے کس قسم کی افسردگی، بے دلی، بیزاری اور جمود کا شکار ہو سکتے ہیں۔ ادب جملہ فنون میں افسردہ آرٹ LONELY ART کا درجہ رکھتا ہے۔ ادیب اپنے ذاتی کرب میں مُبتلا ہو کر ہی کوئی کہانی، ڈراما یا نظم تخلیق کرتا ہے۔ وہ اپنے بے حِس بے تعلق یا بتدریج زوال پذیر معاشرے میں رہ کر جس قسم کی ناانصافیوں کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے اُس سے بچنے کے لئے نہیں یا اُس میں کوئی آناً فاناً انقلاب لانے کے لئے رچنا نہیں کرتا ہے۔ وہ ایسا کر بھی نہیں سکتا۔ کیونکہ وہ سیاستداں نہیں ہوتا۔ اتنے بڑے انسانی سماج کا ایک نہایت ہی بےضرر حسّاس انسان ہوتا ہے اور تھوڑی سی راحت پانے کے لئے جسے آپ چاہیں تو کسی حد تک اذیت پسندی کا جذبہ بھی کہہ سکتے ہیں اتفاق سے اپنی افتادِ طبع کی وجہ سے آرٹ کا سہارا لے لیتا ہے۔ اُسی آرٹ کی دُنیا میں اگر اُس کا سابقہ اپنے سماج کے اندر رہنے والے غیر مُنصف، سماج دُشمن اور سیاسی بازیگروں سے کہیں زیادہ ادیب دُشمن اور ادب کو بھی سیاسی اکھاڑہ سمجھنے والے نقّادوں سے بھی پڑے گا تو وہ بیچارا اور کہاں جائے گا، لیکن میں اسے بھی ایک سماجی ناانصافی سمجھ کر قبول کرتا ہوں ایسے نقّادوں کو بھی اپنے افسانوں کے کردار ہی سمجھتا ہوں جو ہمارے ادبی مُعاشرے کی DECADANCE کی ہی وجہ سے کبھی کبھی تو اپنی صلاحیتوں کی بِنا پر اور کبھی کبھی LITERARY COUPE کر کے ہی تنقید کا سارا نظم و نسق اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں۔ اور پھر بڑی معصومیت سے ہم افسانہ نگاروں پر اس طرح کے اپنے فیصلے صادر کرتے ہیں۔

MANY WRITERS TODAY ARE 'MERE CHRONICLERS' OF DISASTER, INSTEAD OF BEING TRUE TRAGEDIANS __ THROUGH A CYNICAL LACK OF FAITH THAT LIFE HAS MEANING.

— ARTHUR MILLER

یا جان ڈبلیو ایلڈرج (JOHN W. ALDRIDGE) کے الفاظ میں :

THEY HAVE INHERITED A WORLD NOT ONLY 'WITHOUT VALUES' A BELIEF IN THE DIGNITY AND GOODNESS OF MAN.

اور اُسی کے الفاظ میں یہ بھی :

ALTHOUGH A 'STABLE ORDER OF VALUES' A 'BASIC BELIEF IN THE GOODNESS OF MAN' IS REQUISITE FOR THE PERFORMANCE OF THE NOVELISTS FUNCTION.

یا

TREASON OF THE INTELLECTUALS OF EVERYDAY

یا

THEY CONVEY NO FAITH, NO HOPE.

ایسے ہی جملے اُردو افسانے کی سُرخ، سبز اور کیسری رنگ کی تنقید میں بھی جا بجا ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر میں صرف سردار جعفری کی ہی تنقید کا ذکر کروں گا جو انھوں نے اپنی 'ترقی پسند تحریک' کتاب میں منٹو پر کی تھی اور اُسے ناولوں میں گندگی تلاش کرنے والا ایک سماج دشمن ادیب قرار دیا تھا۔ جبکہ ہماری ترقی پسند تحریک کے ہی (جس کا میں ۱۹۴۸ء سے باقاعدہ ممبر ہوں) کے بانی و رہنما سیّد سجاد ظہیر مرحوم نے اُردو افسانے کا ایک اہم ستون قرار دیا ہے۔ میرا کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم انسانی زندگی میں بکھری ہوئی گندگی، اذیت پسندی، کرب، دُکھ، درد، ناانصافی، سچائی اور خوبصورتی کی چھوٹی چھوٹی اور بڑی بڑی مثالیں تلاش کر کر کے انھیں اپنی کہانیوں کا موضوع بنا کر پیش کر دیتے ہیں جو ہر ادیب کے انفرادی اظہار کا ہی آئینہ دار ہوتی ہیں، اور خلق ہوتے وقت تو سماج یا سیاسی غلبے سے بالکل آزاد اور بے خوف ہوتی ہیں لیکن کاغذ پر چھپ جانے کے بعد بے رحم اور غیر متوازن نقادوں کے ہاتھوں اُن کا گلا کیوں گھونٹ دیا جاتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمارے نقادوں کے تحت الشعور میں دُختر کشی کے اثرات موجود رہتے ہوں جو اُنھیں اپنے PRIMITIVE سماج سے وراثت میں ملے ہوں۔ کیونکہ وہ شعر کے معاملے میں ویسے بے رحم ثابت نہیں ہوتے جیسے وہ بہر حال بیٹا یا اعلیٰ درجے کا آرٹ تصور کرتے ہیں۔

یہاں میں اپنی ایک ایسی کہانی کی مثال پیش کرنا چاہتا ہوں جس کا تعلق اتفاق سے پھر میری ہی ذات سے ہے۔ میں اپنے بچپن سے ہی ماں جیسی نعمت سے محروم ہو گیا تھا مجھے اپنی ماں کا چہرہ تک یاد نہیں کہ کیسا تھا۔! ہمارے گھر میں اتفاق سے اُن کی کوئی تصویر بھی موجود نہیں ہے۔ اُن کی شکل و صورت کا اندازہ کرنے کے لئے میں نے کتنے لوگوں سے پوچھا لیکن کوئی بھی واضح تصویر میرے ذہن میں نہیں بن سکی۔ میری یہ خواہش اور مایوسی میری ایک کہانی 'ٹیلے' کا ہی رُوپ دھار کر سامنے آ گئی۔ میرے جیسا ایک آدمی بالآخر یہ معلوم کر لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے کہ اُس کی مرحومہ ماں کا بچپن کا ایک عاشق بھی تھا

جواب آگرے میں ڈاکٹر ہے اور بوڑھا ہو چکا ہے۔ وہ اُسی کے پاس پہنچتا ہے جو اپنے کلنک میں مریضوں میں گھرا ہوا بیٹھا ہے۔ اپنی باری آجانے پر وہ اُس کے سامنے اسٹول پر جا بیٹھتا ہے اور اُس سے اپنی ماں کا ذکر کر کے اُس کی شکل وصورت کے بارے میں کچھ جاننے کی خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ بوڑھے ڈاکٹر کی دھندلی آنکھیں اور بھی دھندلا جاتی ہیں۔ پہلے تو وہ ایک گرد آلود رجسٹر پر انگلی پھیر کر ایک کھوئی ہوئی تصویر کو پھر سے بنانے کی کوشش کرتا ہے پھر ناکام رہتا ہے تو بے خیالی میں کلینک کے دیواروں کے ساتھ ساتھ بیٹھے بیٹھے اپنے مریضوں کی طرف دیکھنے لگتا ہے اور ایک عورت کو دیکھ کر جو اپنے بیمار بچّے کو سینے سے چپکائے ہوئے اپنی باری کے انتظار میں بیٹھی ہوئی ہے اُس کی آنکھیں یک بیک چمک اُٹھتی ہیں اور وہ دھیرے سے اُسے بتاتا ہے۔ وہ ہے۔ وہ ہے تمہاری ماں کا چہرہ! بالکل وہی!" وہ آدمی اُس چہرے کو دیکھ کر ایک شدید صدمہ محسوس کر کے کلینک سے باہر نکل جاتا ہے کیونکہ وہ اُس کی محبوبہ تھی جس کی اُسی شہر میں کسی دوسرے کے ساتھ شادی ہو چکی تھی۔ وہ اپنی کار دوڑاتا ہوا اپنے گھر جے پور کو چل دیتا ہے۔ راستے میں چاندنی رات کی خاموشی میں وہ ریت کے کئی بڑے بڑے ٹیلوں کے درمیان سے گزرتا ہے۔ وہ اب بھی اندر سے شدید طور پر ڈسٹرب ہے۔ کیونکہ اُس نے یہ کبھی نہیں سوچا تھا کہ اُس کی مرحومہ ماں کا کھویا ہوا چہرہ اُس کی اپنی محبوبہ کے چہرے جیسا ہی ہوگا! اچانک اُسے ایک طرف ریت کے دو بڑے بڑے بالکل متوازی ٹیلے دکھائی دے جاتے ہیں۔ اُسے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کوئی عورت لیٹی ہوئی ہو اور وہ دو ٹیلے اُسی کے جسم کا حصّہ ہوں۔ وہ کار روک لیتا ہے۔ باہر آکر کتنی دیر تک اُس منظر کی طرف دیکھتا رہتا ہے۔ پھر دھیرے دھیرے آگے بڑھنے لگتا ہے۔ اُنہی ٹیلوں کی طرف اور پھر اُن کے درمیان پہنچ کر اچانک گھٹنوں کے بل بیٹھ جاتا ہے اور ریت پر سر رکھ کر رونے لگتا ہے۔

اپنی ایک ناکام آرزو نے ہی مجھے یہ کہانی دی تھی جس کی بدلی ہوئی شکل سے بھی میں بہرحال مطمئن تھا لیکن جب یہ کہانی "محور" دہلی میں شائع ہوئی تو اُسی رسالے کے ایک معاون مُدیر باقر مہدی نے اس کے مدیر اعلیٰ کو بمبئی سے خط لکھا کہ تم نے ایسی بیہودہ کہانی کیوں شائع کی ہے۔ باقر مہدی بھی اتفاق سے شعر کا نقّاد ہے کہانی کے معاملے میں وہ بھی دُختر کُشی کا قائل معلوم ہوتا ہے لیکن میری بعض تخلیقات کے بارے میں ہمارے نقّادوں کے کئی اور ردّیے بھی ہیں جن سے میں اتفاق نہیں کر سکا۔ مثلاً محمود ہاشمی نے میری ایک سیدھی اور واضح کہانی 'سبودار' کی تشریح سماج کے جوتے کی سمبل بنا کر پیش کی۔ سجاد ظہیر نے اسی کہانی پر دوبارہ تنقید لکھی۔ جب وہ روس میں تھے تو وہاں سے انھوں نے مجھے بڑا تعریفی خط لکھا اور اُس کہانی کو روسی زبان میں بھی شائع کرا دیا۔ لیکن جب وہ ہندوستان لوٹے اور میری اُسی کہانی پر تبصرہ شائع کیا تو اُسے یہ کہہ کر مسترد کر دیا کہ کہانی ترقی پسند نظریات کی نفی کرتی

میں اگر نقادوں کی اپنی کہانیوں کے بارے میں اپنے اختلافات کی روداد سنانے بیٹھوں تو بات بہت لمبی ہو جائے گی جس کے لئے یہاں زیادہ وقت نہیں ہے۔ لیکن اس روداد کو بھی میں کبھی نہ کبھی لکھوں گا ضرور۔ کیونکہ وہ بھی میرے خیال میں ایک دلچسپ کہانی ہی ہوگی۔ لیکن میں نے تو ابھی رائٹر کے COMMITED AND NONCOMMITED ہونے کا بھی ذکر نہیں کیا ہے۔ اس کے بغیر بھی اپنی بات ادھوری ہی معلوم ہو رہی ہے۔ کیونکہ ہمارے نقاد ہماری کہانیوں کے علاوہ ہمارے ذاتی اعتقادات اور نظریات کو بھی بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ہمارے کوئی بھی نظریات نہ ہوں تب بھی وہ کچھ نہ کچھ فرض ضرور کر لیتے ہیں اور اُسی سے ہی اپنا کام چلانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میں اپنی یہ تقریر صرف یہ کہہ کر ختم کر دینا چاہتا ہوں کہ میری پہلی COMMITMENT میرے اپنے ساتھ ہے اور جب میں اپنے اردگرد اپنے نقادوں کی جتنی زیادہ نفرت، بے زاری اور بے تعلقی دیکھتا ہوں تو میرے اندر اپنے ہی اندر کے آدمی کی بنیادی سچائی کو دریافت کرنے کی خواہش بڑھ جاتی ہے اور اُس وقت میں خود کو اور بھی زیادہ کومٹڈ محسوس کرنے لگتا ہوں۔

(شعبۂ اُردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ کے سیمنار "جدید اُردو ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال کے مسائل" میں ۱۲ر مارچ ۱۹۷۴ء کو پڑھا گیا۔)

اُردو افسانے کی چھوٹی اور بڑی منزلیں

کہانی دراصل آپ بیتی اور دروں بینی کا ہی دوسرا نام ہے۔ لیکن اس کے ساتھ چونکہ ایک قاری یا سامع کا تصور وابستہ ہے اس لئے قاری اور سامع کے نقطۂ نظر سے ہم اسے دوسروں کے تجربات سے لطف اندوز ہونے کا بھی نام دے سکتے ہیں۔ اُردو کے ایک بزرگ نقاد وقار عظیم صاحب نے (جن کا انتقال ابھی حال ہی میں ہو گیا ہے) کہانی کے اوّلین تصور کو ان الفاظ میں پیش کیا ہے:-

"کہانی سے انسان کی دلچسپی اور اس مشغلے سے اُس کا لگاؤ اُس کی اجتماعی زندگی کی ایک ایسی حقیقت ہے جسے تاریخ کی سنجیدگی اور اُس کی فکر کی منطق نے بھی پورے وثوق کے ساتھ تسلیم کیا ہے۔ انسان اپنی حیاتِ اجتماعی کے بالکل ابتدائی دور میں فطرت کی جن قوتوں سے نبرد آزما اور برسرِ پیکار تھا، اُس پیکار اور کشمکش میں اُسے سختی کی جن منزلوں سے گزر کر فتح و ظفر کا روئے تاباں دیکھنے کی مسرّت حاصل ہوتی تھی، اُس کی روداد میں اُس کے لئے قندِ مکرّر کی چاشنی تھی۔ کام و دہن کو اُسی چاشنی سے آشنا کرنے کی خواہش نے اُسے آپ بیتی دہرانے کا عادی بنایا۔ یہی کہانی کہنے یا داستان سرائی کا آغاز ہے۔"

انسانی زندگی کے ارتقاء کے مختلف ادوار کے بارے میں جو تحقیق اب تک کی جا چکی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انسان چھوٹے چھوٹے قبیلوں میں رہ کر زندگی گزارتا تھا اور اپنا پیٹ جنگلی جانوروں کا شکار کر کے بھرتا تھا۔ اپنے جسم کو سردی سے بچانے کے لئے اُس نے انہی جنگلی جانوروں کی کھال بھی اوڑھی اور انھیں شکار کرنے کے لئے پہلے پتھروں اور ہڈیوں کے ہتھیار بنانا سیکھا پھر لوہے کے اور دوسری دھاتوں کے بھی ہتھیار بنانے پر قادر ہو گیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ اُس نے خود کاشت کرنے اور اناج

پیدا کرنے کے طور طریقے بھی سیکھ لئے۔ یہ سارا کام اُس نے کئی صدیوں کے عرصے میں سیکھا ہوگا اور اس عرصے میں اُس نے کتنی جنگیں لڑی ہوں گی، کتنے خطرات جھیلے ہوں گے۔ کتنی مہلک وباؤں کا شکار ہوا ہوگا اور کتنے آسمانی قہر برداشت کئے ہوں گے جو بارش، طوفان، آندھی، برفباری وغیرہ کی شکل میں اُسے پیش آئے ہوں گے اُن سے متعلق اپنے سارے تجربات کو اُس نے آپ بیتی کی شکل میں بھی بیان کیا اور کوئلے، چاک یا کسی نوکدار ہتھیار کی مدد سے پتھروں پر بھی منقش کر دیا۔ انسانی احساسات کے یہ جملہ اظہار بذاتِ خود ایک دلچسپ کہانی بن جاتے ہیں جن کے ساتھ انسانی ذہن کے ارتقار کی ایک طویل داستان جڑی ہوتی ہے۔

ہم کاغذ، قلم اور سیاہی کے دَور میں آتے ہیں تو پہلے ہمیں داستانوں سے واسطہ پڑتا ہے جس کے آغاز کے متعلق ہمارے محققین اُنیسویں صدی کے نصف آخر کا زمانہ متعیّن کرتے ہیں۔ ان میں سب سے پہلی تحسین کی نوطرز مرصّع ہے جس کا سنہ تصنیف یا تالیف ۱۸۷۵ء سے ۱۸۸۱ء کے درمیان بتایا جاتا ہے اُس کے بعد فورٹ ولیم کالج کا دَور شروع ہوتا ہے۔ اگرچہ انشار کی رانی کیتکی کی کہانی ۱۸۰۳ء کی تصنیف بتائی جاتی ہے لیکن فورٹ ولیم کالج کلکتہ میں تحقیق، تصنیف اور تالیف کا کام ایک خاص منصوبے کے تحت شروع کیا گیا تھا چنانچہ میرامّن کی باغ و بہار، حیدر بخش حیدری کی آرائشِ محفل اور طوطا کی کہانی، خلیل علی خاں اشک کی داستانِ امیر حمزہ، بہار علی حسینی کی نثرِ بے نظیر، مظہر علی ولا اور للولال کی بیتال پچیسی، کاظم علی جوان اور للولال کوی کی سنگھاسن بتیسی کی خاص اہمیت ہے یہ سب ۱۸۰۱ء سے ۱۸۰۴ء کے درمیان لکھی گئیں۔ اُنیسویں صدی کے آخر آخر میں جو بے شمار داستانیں تصنیف ہوئیں اُن میں محمد بخش مہجور کی نورتن، رجب علی بیگ کی فسانۂ عجائب، نیم چند کھتری کی گلِ صنوبر، الف لیلیٰ، بوستانِ خیال، طلسمِ ہوش رُبا، سُخن دہلوی کی سروشِ سخن، شیون کی طلسمِ حیرت اور الف لیلیٰ مرتبہ مرزا حیرت اور رتن ناتھ سرشار زیادہ مشہور ہوئیں۔ ان میں سے بیشتر تصانیف کئی کئی ہزار صفحات پر مشتمل تھیں اور ان میں سے اب تک کئی مسودے ابھی تک غیر مطبوعہ ہیں۔

ان داستانوں کے مطالعے سے وقار عظیم صاحب کے تاثرات یہ ہیں ضخامت اور حجم سے قطع نظر ان سب (داستانوں) میں کچھ مشترک باتیں ایسی ہیں جو انھیں ترتیب، ساخت اور اس سے بھی بڑھ کر دلچسپی کے نقطۂ نظر سے ایک ہی زنجیر کی کڑیاں بناتی ہیں۔ ایک خاص قسم کا قاری ان کی تفصیلات کے فرق کے باوجود اُن سب میں ایک ہی قسم کی دلچسپی محسوس کرتا ہے، ایک ہی قسم کا تاثر قبول کرتا ہے اور ایک ہی قسم کے ردِ عمل سے دوچار ہوتا ہے۔ یہ سب داستانیں پڑھنے والوں کے لئے ایسی تفریح، دلچسپی اور ذہنی ——— انبساط کا سرمایہ مہیّا کرتی ہیں جس میں منطق اور استدلال کی کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ ان سب داستانوں اور کہانیوں کا مقصد بُنیادی طور پر یہ ہے کہ وہ پڑھنے والوں کی دلچسپی کا ذریعہ بن سکیں۔ اس دلچسپی کے حصول کے لئے لکھنے والوں نے عموماً

ایک ہی سے نسخے استعمال کئے ہیں۔

"اُن داستانوں میں آج کے قاری کے لئے کوئی دلچسپی نہیں ہے کیونکہ اُن میں ایک رُومانی اور تخیلی دُنیا آباد ہے۔ داستانوں کو محض طویل بنانے چلے جانے کے لئے کئی کئی ضمنی قصے جوڑ دیئے گئے ہیں! ایسی طرح کی قصہ طرازی ہمیں رامائن اور مہابھارت میں بھی جا بجا ملتی ہے۔ جن کا زمانہ تخلیق یقینی طور پر بہت پہلے کا ہے۔ ان داستانوں میں، حقیقت کی دُنیا سے الگ پڑھنے والوں کے لئے رومان کا ایک جہانِ دلکش آباد ہے۔ اُس دُنیا میں اُن لوگوں کی کثرت و فراوانی ہے جنھیں خدا نے تاجداری و جہاں بانی کا شرف بخشا ہے۔ بادشاہ، وزیر، امیر، تاجر سے اُس دنیا کی رونق اور آبادی ہے۔ بادشاہوں، وزیروں، امیروں اور تاجروں کی اُس دنیا کی رونق، اُس کے شان و شکوہ، اُس کی شانِ جلال و جمال میں ہی قاری کے لئے وہ کشش ہے جس سے وہ اپنی سیدھی سادی حقیقت کی دُنیا سے محروم رہ جاتا ہے۔"

ہمارا افسانہ انہی داستانوں کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ بیسویں صدی کے اوّلین بیس سال جن میں پریم چند، عبدالحلیم شرر، رتن ناتھ سرشار، نذیر احمد، سجّاد حسین، مرزا رُسوا، مرزا محمد سعید، سجّاد حیدر یلدرم وغیرہ اُبھرتے ہیں۔ ان کا فن ناول نگاری اگرچہ داستان گوئی سے بہت زیادہ گریز کرتا ہوا محسوس نہیں ہوتا لیکن ان کے موضوعات میں داستانوں سے بہت بڑا انحراف نظر آتا ہے۔ اور اس قسم کے انحراف کے بانی پریم چند اور سجّاد حیدر یلدرم تھے۔ سیّد احتشام حسین نے لکھنؤ میں ۱۹۶۲ء میں ہماری ایک ادبی محفل میں اُردو افسانے پر ایک طویل گفتگو کی تھی جو بعد میں ادبی دنیا کے شمارہ نمبر ۹ میں شائع ہوئی، مختصر افسانے کو بیسویں صدی کی پیداوار قرار دیا اور اس مختصر افسانے کے ابتدائی نقوش کے سلسلے میں سجّاد حیدر یلدرم اور پریم چند ہی کو اہم قرار دیا۔ انھوں نے پریم چند کی ابتدائی افسانہ نگاری کے بارے میں کہا تھا کہ ان کی زبان بناوٹی ہے، سرشار کے اثر سے بوجھل ہے، اس میں ایک داستانی فضا ہے، شعریت اور رنگینی ہے جن سب باتوں سے انھوں نے بعد میں چھٹکارا حاصل کر لیا۔ شروع شروع میں ان کا کہنے کا ڈھنگ بھی کم و بیش وہ ہے جو حاتم طائی کے قصوں میں پایا جاتا ہے یعنی قصّے کو دلچسپ بنانے کے لئے اُس کے اندر ایک رمزیہ انداز، ایک طلسمی فضا دبنا جو عام طور پر حقیقت کی حیثیت سے ہماری نگاہوں کے سامنے نہیں ہوتی۔ لیکن اُن کا بنیادی تصوّر حُبِّ وطن اور ہندوستان کی تمدّنی اور آزادی کی جدوجہد کی تصویر کشی ہے جو ابتدائی شکل میں تھی۔

یلدرم کے بارے میں احتشام صاحب نے کہا تھا "انھوں نے اپنے افسانوں کی بُنیاد محبّت پر رکھی۔ د اگرچہ)، اُن کے یہاں محبّت کا وہ بڑا تصوّر نہیں تھا جو پریم چند کا تھا بلکہ وہ محدود تصوّر تھا جو گھریلو زندگی اور خاص طور پر محبّت کی زندگی کا ہوتا ہے۔ یلدرم ترکی کا انقلاب دیکھ چکے تھے اور باہر کی عورتوں کی تحریکات سے واقف تھے اور خانگی زندگی کے انتشار سے متاثر تھے۔ اس لئے

جب انھوں نے اس موضوع پر قلم اُٹھایا تو ایسا محسوس ہوا کہ انھوں نے بھی ہندوستان کی ایک دُکھتی ہوئی رگ پکڑ لی ہے پریم چند کی طرح وہ بھی ہندوستانی سماج کے ایک مخصوص پہلو کو گرفت میں لانے کی کوشش کر رہے تھے لیکن چونکہ دونوں کا نقطۂ نظر الگ الگ تھا اس لئے اُس وقت کے اُردو افسانے میں دو متوازی لہریں چلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ ایک کی رہبری پریم چند کر رہے تھے دوسرے کی سجاد حیدر یلدرم"۔

داستان سے انحراف کر کے جدید مختصر افسانے کی تخلیق کے لئے فن اور مقصد کی جو بڑی وجہیں سمجھ میں آتی ہیں اُن میں ایک تو یہ ہے کہ ہمارا اُردو افسانہ بھی مراٹھی، گجراتی، بنگالی اور تامل افسانوں کی طرح مغرب کے انگریزی، فرانسیسی اور روسی افسانوں سے متاثر ہو رہا تھا۔ اس زمانے میں ہمارے اردو رسائل میں ان زبانوں کے کون کون سے افسانوں کے ترجمے شائع ہوئے یا ان کے افسانوں کے کون سے مجموعے اُردو زبان میں چھپے وہ سب میرے سامنے نہیں ہیں لیکن یہ معلوم ہے کہ ہمارے اُس دَور کے کئی افسانہ نگار مغربی افسانوں کو ہی ہندوستانی لباس دے کر اپنا لیتے تھے۔ ترجمہ کرنے والوں اور غیر ملکی افسانوں کو اپنا لینے والوں نے ایک بڑا کام یہ یقیناً انجام دے دیا تھا کہ اُن کی کاوشیں اُس دَور کے نئے ذہن کے لئے ایک تخلیقی کھاد کا کام کر گئیں۔ افسانوں میں سے بلاوجہ طوالت یکسر مفقود ہونے لگی اور افسانہ ایک خاص گٹھے ہوئے طریقے سے اپنے منطقی نقطۂ عروج کو پہنچایا جانے لگا۔ دوسرے افسانے میں چونکہ ایک معاشرتی فضا موجود ہوتی تھی، اُس معاشرت کے زوال و عروج اور گرد و پیش کی سیاسی و سماجی تبدیلیوں کو بھی پیش کیا جانے لگا تھا چنانچہ ہمارا افسانہ رفتہ رفتہ فن اور مقصدیت دونوں کی ایک ملی جلی جدید شکل اختیار کرتا گیا یعنی اب ہمارا افسانہ داستانوں کے طلسماتی و رومانی اثرات سے پوری طرح آزاد ہو گیا اور ہمیں اُس میں اپنے اُس پاس کی یا ایک انسان کی حقیقی زندگی کی ہی جھلک نظر آنے لگی۔ ۱۹۳۰ء تک پہنچتے پہنچتے گورکی، چیخوف، موپاساں وغیرہ کا فن اور افسانہ نگاری کی وہ فضا جو وہ اپنے معاشرے کی تصویر کشی کر کے پیش کر دیا کرتے تھے۔ ہمارے اُس دَور کے لکھنے والوں کے شعور کا بھی ایک حصّہ بن چکی تھی۔ فن کے معراج تک پہنچ جانے کی ایک شکل یہ تھی کہ ہمارا افسانہ کم سے کم الفاظ اور صرف ایک خاص خیال، خاص کردار اور خاص قسم کی فضا کو ہی پیش کر کے ختم ہو جاتا تھا۔ اور مقصد کے بارے میں بھی اگرچہ اس کی دو صورتیں تھیں۔ ایک تو کسی سماجی بُرائی کے خلاف احتجاج یا کسی خاص سیاسی نظریے کا پرچار۔ دوسرے حالات و واقعات اور کرداروں کے نفسیاتی طور پر سوچنے اور حرکت کرنے کی ہو بہو تصویر کشی جس میں کسی قسم کے ازم کو عمل یا دخل نہیں ہوتا تھا۔ پریم چند اگرچہ بنیادی طور پر گاندھیائی تھے اور اپنے افسانوں میں شعوری طور پر ایسی فضا پیدا کر لیتے تھے جس سے احساس ہوتا تھا کہ وہ جان بوجھ کر اپنے کرداروں کو ایک خاص قسم کے آدرشوں کے تابع بنا کر پڑھنے والوں کو بھی اپنا ہم خیال بنانے کی

کوشش کیا کرتے ہیں لیکن اُن کے آخری دور کا افسانہ کفن' جو ۱۹۳۳ء کے آس پاس لکھا گیا تھا اُن کے سارے بناوٹی آدرش چھوڑ کر سماج کی اخلاقی کمزوریوں پر ایک ایسا طنز بن کر اُبھرتا ہے جسے ہم اجتماعی شعور کی حیثیت سے بھی بہت واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں یعنی پریم چند نے اپنے آخری دور میں "کفن" اور "شطرنج کے مہرے" لکھ کر نہ صرف ایک نئی حقیقت پسندی اور فنی تکمیل کی بنیاد ڈال دی بلکہ اپنے گذشتہ دور کے افسانوں سے بھی آنے والی نسلوں کو انحراف کرنے کی جرأت سے آشنا کر دیا جو قاری کے ذہن پر ادبی طور پر ایک مجرمانہ حکم کا درجہ رکھتے تھے۔ اسی طرح یلدرم کے طرز فکر کا بھی منطقی طور پر خاتمہ بالخیر ہو گیا جو ایک خاص قسم کے معاشرے کی اصلاح کے مقصد کو لے کر عورت اور محبت کی تکلیف دہ تکرار سے کسی طرح ہٹ نہیں رہا تھا۔ اِس قسم کے طرزِ فکر کو نئے ذہن کی آمد نے ہی آناً فاناً ختم کر دیا جو نئی حقیقت پسندی اور سیاسی و سماجی آزادی کے شعور سے آشنا ہو کر اُردو افسانے میں نئے تجربوں کے لئے تیار ہو چکا تھا۔ "انگارے گروپ" کے بعض افسانہ نگاروں نے جدید مغربی تعلیم، اور دوسرے ممالک کی ہم عصر سیاسی تحریکوں سے متاثر ہو کر لکھنا شروع کیا تھا انھوں نے اُردو افسانوں میں جنسی آزادی اور نفسیاتی تجزیے کو اپنا موضوع بنایا۔ یہ تجربے اتنے بڑے نہیں تھے نہ ہی دیرپا لیکن انھوں نے آناً فاناً نئے لکھنے والوں کی ایک کھیپ تیار کر دی جن میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، علی عباس حسینی وغیرہ نمایاں نظر آتے ہیں۔

کرشن چندر نے جو مزاجاً رومانیت پرست اور شاعرانہ قسم کی نثر کے دلدادہ تھے۔ لیکن انھیں سماجی نابرابری کا بھی شدید احساس تھا، اپنی تخلیقات میں رومانیت اور انسان دوستی کا ایک ایسا ادبی سنگم تیار کر لیا جس کا سلسلہ آج تک چلا آتا ہے۔ ان کی اپنی شخصیت 'تیسری ندی سرسوتی' ہے لیکن وہ غیر محسوس' نہ نظر آنے والی ہرگز نہیں ہے۔ چونکہ وہ اپنی تخلیقات سے اپنی شخصیت اور اپنے سیاسی نظریات چھپا کر نہیں رکھ سکتے اس لئے ان کا رشتہ بھی کسی نہ کسی حد تک پہلی اور دوسری دہائی کے اصلاح پسندوں پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے ساتھ جا ملتا ہے۔ وہ خوبصورتی سے بے پناہ عشق کرتے ہیں اُن کی نظر میں بدصورتی سے چپکے رہنا بھی ایک گناہِ عظیم ہے۔ وہ ایک انتہائی طور پر پسماندہ اور بدصورت ترین آدمی کی رُوح میں سے بھی بہتر زندگی اور زندگی کی سب سے حسین شے محبت کا خواب دیکھنے والے اور زندہ اور متاثر کرنے والے انسان کو دریافت کر لیتے ہیں اور اس میں پوری طرح کامیاب رہتے ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری کی بہترین مثالیں، 'زندگی کے موڑ پر'، 'اَن داتا'، 'کالو بھنگی'، 'مہالکشمی' اور 'میں انتظار کروں گا' ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی خود بین ہیں۔ وہ دوسروں سے کم اور اپنے آپ سے زیادہ باتیں کرتے ہیں۔ لیکن وہ آس پاس کی باتوں پر دھیان دیتے وقت مرکزی کردار کو اپنی گرفت سے کبھی باہر

نہیں نکلنے دیتے۔ اُن کا اندازِ فکر چیخوف سے ہی متاثر معلوم ہوتا ہے لیکن اس وقت بیدی چیخوف سے بہت آگے ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہوگا کہ ہمیں ایک نیا چیخوف مل گیا ہے جو بے حد جدید ہے۔ وہ انسان کے بُنیادی احساسات کا بہترین ترجمان ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کا آغاز بھی اور بان شاپ جیسے افسانوں کی تخلیق سے ہوا تھا جو خاتے پر قاری کو چونکا دینے کا رُجحان رکھتے ہیں۔ افسانے کو اچانک کسی دلچسپ اور غیر متوقع موڑ پر ختم کر دینے کا رجحان تیسری دہائی کے آخر میں اور پوری چوتھی دہائی تک عام تھا جو موپاساں اور او ہنری کے فن افسانہ نگاری کے اثرات کے تحت اردو میں آیا تھا اور راجندر سنگھ بیدی نے دس بارہ برس پیشتر اپنے افسانہ میتھن میں بھی بھرپور انداز اپنایا ہے جس سے افسانہ کمزور اور روایتی ہو گیا ہے۔ لیکن بیدی کی جھولی میں ایسے لازوال افسانے بھی ہیں جس پر اردو ادب بجا طور پر فخر کر سکتا ہے مثلاً "گرم کوٹ" جو گیا، ٹرمینس سے پرے، بَبّل اور طویل افسانہ" ایک چادر میلی سی"۔

اسی زمانے میں اُردو افسانے میں سعادت حسن منٹو کی آمد ایک خوبصورت تکون کو جنم دیتی ہے کرشن، بیدی اور منٹو، پریم چند کے بعد جدید اُردو افسانے کے تین بڑے معمار یہی لوگ ہیں منٹو افسانے میں اختصار، عام فہم اور معنی خیز زبان اور کرداروں کی ذہنی ساخت کے ساتھ میل کھاتی ہوئی نادر اور دلچسپ تشبیہات کے علاوہ افسانے کے بُنیادی عناصر دلچسپی اور فکر کی بدولت ہی ایک ممتاز حیثیت کے مالک بن جاتے ہیں۔ افسانے کو اچانک ایک موڑ دے کر ختم کر دینے کا رجحان منٹو میں بھی پایا جاتا تھا لیکن اُس کی وجہ سے افسانہ ادھورا یا کھوکھلا نہیں رہ جاتا۔ وہ انسان کی بُنیادی کمزوریوں پر ایک شدید چرکا لگا کر ہی افسانے کو ختم کرتے تھے اور اس میں بے حد کامیاب تھے۔ منٹو کے بیشتر افسانے جنس زدگی کے واقعات اور حالات سے مملو ہیں۔ لیکن انھوں نے جنس کو ایک سماجی ناہمواری اور انسان کی بُنیادی ضرورت کے طور پر پیش کیا ہے اور ایک طرح سے اُردو افسانے کو مصنوعی اخلاقی قدروں کے چُنگل سے آزاد کرانے میں مدد دی ہے۔ ایسی مصنوعی قدروں سے بغاوت کرنے کا رجحان پریم چند کے بعد سے یعنی تیسری دہائی کے آغاز سے ——— ابھی تک چلا آتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوا ہوتا تو شاید ہمارا افسانہ جو ہندوستانی زبانوں کے ادب میں ہی نہیں عالمی ادب میں بھی ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے ابھی تک مذہبی اور سیاسی مبلّغوں کی مٹھی میں بند پڑا ہوتا منٹو نے اپنی تینتالیس سال کی مختصر سی مدت میں بھی ہتک، موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ، بانجھ، ٹھنڈا گوشت، خالی بوتلیں خالی ڈبے، کالی شلوار، بادشاہت کا خاتمہ، نیا قانون جیسے اعلیٰ درجے کے افسانے دے دیئے ہیں جن کے بل پر اُردو افسانے کی پہچان، سماجی معنویت، انسانی رویوں اور افادیت کے نقطۂ نظر سے مکمل ہو جاتی ہے۔

اس دور میں حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، محمد حسن عسکری اور کچھ اور افسانہ نگار بھی اُبھرتے ہیں۔ یہ دور اُردو ادب میں دو طرح کی تحریکوں کے تحت چل رہا تھا۔ ادب برائے

ادب اور ادب برائے زندگی۔ ادب برائے ادب کے حامی فن کی تکمیل اور کسی بھی تخلیقی فن پارے کو مقصدیت سے بچانے پر زور دیتے تھے۔ جبکہ ادب برائے زندگی کے حامی جو پہلے پریم چند کے مثالی ادب کو اہمیت دیتے تھے اب مارکسزم کی تعلیمات کے زیر اثر ترقی پسند تحریک کے نام سے ملک میں ایک سوشلسٹ انقلاب لانے کے لئے ادب کو ایک سیاسی ہتھیار کے طور پر استعمال کرنے لگے۔ یہ دونوں تحریکیں انتہا پسند عناصر کے ہاتھ میں تھیں۔ ادب برائے ادب کے حامی خالص ادب کی حمایت کرنے کے ساتھ ساتھ ترقی پسند مخالف یا انٹی مارکسسٹ بھی بن کر اُبھرے۔ اور ترقی پسند تحریک کے مبلغوں کا لب و لہجہ پروسوشلسٹ ہونے کے علاوہ ادب برائے ادب کا نعرہ لگانے والوں کو پرو امریکن، سی آئی اے کے حاشیہ بردار کہنے کے لئے بھی صرف ہونے لگا۔ اُردو افسانے کا یہی دور دراصل جمود کا دور ہے۔ جس کی مُدت ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۷ء تک محیط ہے۔ اسی دَور میں پریم چند کے آدرش واد کے زیر اثر جو گاندھیائی رجحانات اُردو افسانے میں شامل ہو گئے تھے وہ حیات اللہ انصاری کی افسانہ نگاری میں شامل ہو کر ایک وطن پرست رجحان بن کر اُبھرے۔ ہمارے ملک کی سیاسی زندگی میں سب سے بیمار تحریک وطن پرست تحریک تھی جو درحقیقت تو علیحدگی کے رجحان کی مخالفت میں اُبھری تھی لیکن اس کی موجودگی نے خود وطن پرستوں کو بھی ایک خاص قسم کی محرومی، مایوسی اور خود ترسی کی کیفیت میں مبتلا کردیا۔ حیات اللہ انصاری نے محض وطن پرستی کے جوش میں علیحدگی پسندی پر چوٹ کرنے کے لئے 'جُرّابوں کا کارخانہ' 'شکستہ کنگورے' 'شکر گزار آنکھیں' وغیرہ افسانے لکھے اور آخر میں پانچ جلدوں میں 'لہُو کے پھول' کے نام سے اپنا پہلا ضخیم ناول پیش کیا تو وطن پرستی اور گاندھیائی تبلیغ ایک مضحکہ خیز صورت اختیار کر گئی جس کی ادب کے اندر کوئی جگہ نہیں ہونی چاہیئے تھی۔ یہ تحریک وطن پرست ہونے کے علاوہ انٹی پروگریسو بھی بنی رہی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہی لوگ جو علیحدگی پسندوں کی مخالفت میں پیش پیش رہتے تھے اپنی تخلیقات میں وہ خود گوشہ نشینی، محرومی اور مایوسی کے ترجمان بن گئے ہیں اور اس کے اثرات ہمارے جدید ادب میں بھی واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہم یا تو ہندوستانی ہیں یا اُس سے الگ ایک قومیت ہے جو پاکستان کی شکل میں ظاہر ہو چکی ہے۔ ہماری ہندوستانیت کا کوئی دوسرا یا تیسرا بُعد ہرگز نہیں ہے۔

پریم چند کی افسانہ نگاری کا محبوب پس منظر دیہات کی عکاسی تھی۔ پریم چند کے اسی رُجحان سے متاثر ہو کر علی عباس حسینی، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ اور سہیل عظیم آبادی نے بھی علاقائی تہذیب کی تصویر کشی کرنے کی کوشش کی۔ علی عباس حسینی نے علاقائی تہذیب کے محض کرداروں کو چُننے پر اکتفا کی اور افسانے کے بہت ہی خوبصورت فن پارے پیش کئے جن میں کوئی آدرش نہیں تھا۔ کسی ازم کی تبلیغ نہیں تھی لیکن وہ پھر بھی ہمارا ذہنی یا انٹلکچوئل رشتہ ان کے ساتھ جوڑنے میں کامیاب رہتے تھے مثلاً 'میلہ گھومنی' 'لاٹھی پوجا' 'باسی پھول' وغیرہ۔ شہری زندگی اختیار کر لینے کی وجہ سے بھی علی عباس حسینی نے جب اپنے گردوپیش

کو افسانوں کا موضوع بنایا تب بھی ان شہروں کا پسماندہ طبقہ ان کی نظروں سے اوجھل نہ ہو سکا جن کا رشتہ شہروں کے ساتھ عارضی یا ضرورتاً ہی استوار ہو جاتا تھا۔ مثلاً سیلاب کی راتیں جو کمہاروں کے رویوں کو بڑی خوبصورتی سے پیش کرتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے مغربی پنجاب کی دہقانی زندگی کی کڑی جدوجہد کو پوری آب و تاب کے ساتھ پیش کیا اور بلونت سنگھ نے مشرقی پنجاب کے جیالے سکھوں کی جوانمردی، خوش دلی اور شراب نوشی کو اتنی کثرت سے پیش کیا کہ اُن کے یہاں سکھ ٹائپ کردار بن کر رہ گئے ہیں اور یہ احساس بار بار ہوتا ہے کہ بلونت سنگھ جیسا فن کار عام سکھوں کی رُوح تک پہنچنے میں ناکام رہ گیا ہے۔ سہیل عظیم آبادی نے جو نظریاتی طور پر ترقی پسند ہیں سابق چھوٹا ناگپور کے آدی باسیوں کی دیہی زندگی کو الاؤ، بھوک اور پھر نچلے طبقے کے عیسائی بن گئے آدی باسیوں کو "بے جڑ کے پودے" ناولٹ میں بڑی خوبصورتی سے پیش کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

تیسری اور چوتھی دہائی میں اُبھرنے والے بڑے افسانہ نگاروں کی فہرست بہت لمبی ہے۔ وقت کی شدید کمی کی وجہ سے میں خواجہ احمد عباس، ممتاز مُفتی، محمد حسن عسکری، آغا بابر وغیرہ کا ذکر نہیں کر پاؤں گا لیکن اسی دور میں اور بعد میں بھی کچھ خواتین افسانہ نگاروں کا ذکر کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے کیونکہ ان کے بغیر اُردو افسانے کی تصویر ادھوری رہ جاتی ہے۔ مثلاً عصمت چغتائی، ممتاز شیریں، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر، جو اسی زمانے میں سامنے آئیں۔ عصمت چغتائی ہمارے اُردو افسانے کی پہلی لبریشن موومنٹ ہے۔ اُن کی افسانہ نگاری کا آغاز منٹو کے ساتھ ساتھ ہوا اور چونکہ دونوں جنسی مسائل پر بڑی بیباکی سے لکھتے تھے اس لئے اُنھیں ایک خاص عرصہ میں "اردو کا جدید افسانہ" بھی قرار دے دیا گیا۔ یعنی جنسی رجحانات کی ترجمانی کرنے والا افسانہ ہی جدید تھا اور دوسرے ان کے ہم عصر لوگوں کے افسانے یا تو نئے افسانے تھے یا ترقی پسند افسانے۔ منٹو نے تو جنسی افسانے لکھنے سے باقاعدہ طور پر کبھی توبہ نہیں کی اور نہ ہی وہ کسی کو چونکانے کے لئے ایسا کرتے تھے۔ وہ زندگی کے مسائل کو زندگی اور ادب ایک آئینے میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس لئے جب ان کے افسانوں 'کالی شلوار' اور 'ٹھنڈا گوشت' پر مقدمے بھی چلے تب بھی وہ بد دل نہ ہوئے۔ لیکن عصمت چغتائی 'ہم سفر اور لحاف' لکھ کر ہی اس راستے سے ہٹ گئیں۔ یہ دونوں افسانے ایگزیبیشن اِزم اور ریلزبین اِزم کے تحت آتے ہیں۔ لیکن ان کی بعد کی تخلیقات میں سماجی قیود کی بے رحمی، عام زندگی میں ناانصافی، محرومی، مایوسی، درد اور کرب کے جملہ عناصر اس طرح سامنے آتے رہے ہیں کہ جیسے ہم زندگی کو عصمت چغتائی کی آنکھوں سے ہی دیکھ رہے ہوں۔ عصمت چونکہ عورت ہیں اس لئے ہم ان کے رویوں کو جاننے میں بڑی دلچسپی محسوس کرتے ہیں۔ جبکہ اسی نقطۂ نظر کو جب کوئی مرد افسانہ نگار ایسی ہی کامیابی سے پیش کرتا ہے تو ہم اس کا ہم کار ہونے سے انکار کر دیتے ہیں یعنی ہم ادب کی تخلیق میں کسی فن کار کے شخصی نقطۂ نظر کو قبول کرنے کے لئے

تیار ہی نہیں ہو پاتے۔ لیکن عصمت کا قلم ہمارے اعصاب پر پوری طرح سوار ہو جاتا ہے۔ اگرچہ عصمت کے بیشتر افسانے محبّت میں محرومی، مُلکی تقسیم کی وجہ سے خاندانوں کے بٹ جانے پر پیدا ہوتے والے جملہ مسائل کے ہی گرد گھومتے نظر آتے ہیں جیسے ککّو ڈیڈی، پھوپھی وغیرہ لیکن اُن سے الگ ہٹ کر بھی ان کا 'ہندوستان چھوڑ دو' جیسا شاہکار افسانہ ہمارے بہترین افسانوں کے انبار میں اس طرح سر اٹھاتے ہوئے اور اپنی اکلوتی پُرنم آنکھ سے ایسی بے چارگی سے ہماری طرف مسلسل گھورتا ہوا لگتا ہے جیسے ہم سے کہہ رہا ہو — میں یہاں سے کبھی نہیں جاؤں گا۔ اُردو ادب کو چھوڑ کر اور کہاں جاؤں۔ میں اُردو ادب کے باطن سے ہی پیدا ہو سکتا تھا۔

ممتاز شیریں، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اُردو افسانے کی محض ہم سفر ہی کہی جا سکتی ہیں۔ اُن کے یہاں ایک ایک یا دو دو افسانے ضرور مل جائیں گے جن پر تھوڑی بہت بحث ہو سکتی ہے لیکن اُن کے یہاں کوئی الگ رجحان نہیں ہے۔ ایک الگ رجحان کی مالک قرۃ العین حیدر یقیناً ہیں جنھوں نے ۱۹۴۷ء کے آس پاس اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور اس وقت تک وہ اُردو ادب کا دامن 'سیتا ہرن'، 'لندن لیٹر'، 'پت جھڑ کی آواز'، 'ہاؤسنگ سوسائٹی' جیسے طویل و مختصر افسانوں سے بھر چکی ہیں جن میں ایک نئی قسم کی تخلیقی و دانشورانہ خوشبو ہے۔ یہ افسانے اُردو افسانے کے بتدریج ارتقار کا ایک خوبصورت ترین حصّہ تو ہیں لیکن روایت پرستی کا سایہ ان پر کہیں بھی نظر نہیں آتا۔ قرۃ العین حیدر نے اُردو افسانے کو پہلی مرتبہ ایک تعلیم یافتہ، انٹلکچویل، نا آسودہ اور غیر شادی شدہ خاتون کا کردار عطا کیا ہے جو نگر ہی نہیں دیس بدیس بھی گھومتی ہے اور پھر لوٹ لوٹ کر اپنے گھر واپس آجاتی ہے جو رفتہ رفتہ کھنڈر میں تبدیل ہوتا جا رہا ہے۔ ایک ہی کردار مختلف ناموں سے کئی مختلف افسانوں اور ناولوں میں ایک شہ رگ کی طرح بکھرا ہوا ہے۔ شاید قرۃ العین حیدر کے ذہنی ارتقار کی ایک قدرتی منزل یہ بھی تھی کہ وہ رفتہ رفتہ ماضی کی طرف پلٹتے پلٹتے صدیوں اور پیچھے چلی جائے اور سادات اور روہیلوں کے کھوتے ہوتے ماضی کے نشانات کی ببلیوگرافی بھی تیار کر دے۔

آزادی کے فوراً بعد کا زمانہ آزادی سے پہلے کے مسائل کو یکسر ختم نہیں کر دیتا۔ آزادی کے ساتھ ہمارے سامنے دونوں ملکوں میں فسادات کا بھی ایک طویل سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ اس دور کے بیشتر افسانے ہنگامی حالات کا ہی نتیجہ ہیں لیکن ان میں کچھ ایسے نئے افسانہ نگار بھی اُبھرتے ہیں جو ملکی تقسیم کے ساتھ ایک وسیع پیمانے پر کروڑوں لوگوں کو سرحد کے دونوں طرف ہجرت کرتے اور تباہ و برباد ہوتا ہوا بھی دیکھتے ہیں۔ شوکت صدیقی، ممتاز شیریں اور انتظار حسین اِدھر سے اُدھر گئے تھے۔ قرۃ العین حیدر اُدھر جا کر پھر واپس چلی آئی تھیں۔ سنتیش بترہ اُدھر سے اِدھر آگئے تھے۔ میں خود کو بھی اسی ریلے میں پھنسا ہوا پاتا ہوں اور سرحد عبور کر کے پاؤں کے نیچے کوئی زمین ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہوں۔ نیچے ریت ہے ریت میں

پاؤں جما کر کھڑا ہونا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اُوپر آسمان ہے۔ ہاتھ اُٹھا کر آسمان میں بھی اٹکی ہوئی کوئی شاخ یا زنجیر نظر نہیں آتی ہے۔ ہمارا آسمان بس یا ریل گاڑی کی چھت ہرگز نہیں ہے۔ لیکن جو میری کیفیت ہے وہی کیفیت کم و بیش اس دور کے افسانہ نگاروں کی ہے۔ جو جہاں پہنچ چکا ہے یا جو اگر کہیں جا نہیں سکا ہے تب بھی وہ بے زمین ہو گیا ہے۔ آزادی اور ملک کی سیاسی تقسیم اور فسادات کے سلسلے نے ایک لمبی مدت تک نئے لکھنے والوں کو پاؤں کے نیچے زمین ہی تلاش کرنے پر مجبور کئے رکھا ہے۔ جیلانی بانو، واجدہ تبسم اقبال متین، جوگندر پال، غیاث احمد گدی نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز بے زمینی کے احساسات کے ساتھ کیا۔ جوگندر پال جب بہت چھوٹا تھا تب ہی اُسے اُس کے والدین گود میں اُٹھا کر جنوبی افریقہ چلے گئے تھے۔ وہ بڑا ہو گیا اور اپنے وطن کی تلاش میں ہندوستان واپس آیا تو اُسے ہندوستان اور پاکستان کے درمیان بھٹکنا پڑا۔ وہ اب ایک نئے ملک کا شہری تھا جس کا نام پُرانا ہی تھا۔ جو ملک اس کے شعور کا حصہ تھا وہ اُسے قبول کرنے کے لئے تیار نہیں تھا۔ اس ذہنی تجربے کو جوگندر پال نے 'کچھوے' ناولٹ میں بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ جیلانی بانو 'روشنی کے مینار' 'ستی ساوتری' اور 'نروان' جیسی تخلیقات دے سکی ہیں۔ اس نے اپنا تخلیقی سفر حیدرآباد دکن کی تہذیبی زندگی سے شروع کیا لیکن اس کے پیش نظر وسیع تر زندگی کے مسائل ہیں۔ زاویہ نگاہ ایک باشعور لڑکی کا ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ ایک پوری عورت کا بن چکا ہے۔ لیکن یہ عورت عصمت سے بہت مختلف ہے۔ اس پر ایگزیسٹینشن ازم، لزبین ازم یا ترقی پسند نظریات کی چھاپ ہرگز نہیں ہے۔ لیکن اسے ترقی پسند بھی قبول کرتے ہیں۔ واجدہ تبسم بھی حیدرآباد کی ہیں حیدرآباد کے ہی بارے میں لکھتی ہیں۔ نوابی دور کے ایسے واقعات ہی اس کا خاص محور رہے جب عورت کو ایک خاص طرح سے جنس تصوّر کیا جاتا تھا جس سے صرف نشاطِ رُوح و جسم کا ہی کام لیا جا سکتا ہے۔ اس کے افسانوں میں چونکہ یکسانیت آ چکی ہے اس لئے ذہین قاری اسے پڑھنا نہیں چاہتا ہے۔ پڑھتا بھی ہے تو محض دلچسپی یا بوریڈم کے لمحات پر قابو پانے کی خاطر۔ لیکن واجدہ کی شہرت اترن، رودِ موسیٰ اور شہر ممنوعہ جیسے افسانوں پر اب بھی قایم ہے۔ اقبال متین غم کا نبض شناس ہے۔ اس کے ذاتی غموں کے تجربے اس کے افسانوں میں راہ پا جاتے ہیں لیکن اس کے افسانے محض شخصی تجربے بن کر نہیں رہ جاتے۔ وہ ہمارے شعور کا بھی ایک حصہ بن جاتے ہیں۔ غیاث احمد گدی شعور اور لاشعور کی بے شمار تہوں کے درمیان ڈوب ڈوب کر اُبھرنے کی کوشش میں مبتلا نظر آتا ہے۔ اس کی ساری کوشش اب تیس برس پُرانے افسانے کے فارم اور موضوع سے انحراف کرنے میں صرف ہو رہی ہے۔ سرحد کے اُس پار انتظار حسین بھی اسی جدوجہد میں مُبتلا ہے۔ اظہار اور اپنی شناخت پانے کے لئے اس جدوجہد کو جدیدیت کا نام دے دیا گیا ہے۔ اسے اپنے عہد کی آتما کو پکڑنے یا نئی حسیت کا نام بھی دیا گیا ہے۔ نئی حسیت کی کوئی ایک شکل نہیں ہے۔ اس کی تعریف چند خاص بندھے ٹکے جملوں کے اندر قید نہیں کی جا سکتی۔ نیا رویہ بہرحال نئے حالات کے ساتھ

اڈجسٹ کرنے کا ہی نام ہے۔ اس میں بعض بزرگ بھی شامل ہو سکتے ہیں بشرطیکہ وہ نئی تبدیلیوں کے بارے میں (SYNIC) نہ ہوں۔ جیسے بیدی سنک نہیں ہیں۔ قرۃ العین حیدر بھی سنک ہرگز نہیں ہے۔ نئے لکھنے والوں میں کئی نام لئے جا سکتے ہیں۔ لیکن جن پر اعتماد اور بھروسہ کیا جا سکتا ہے اُن میں اقبال مجید اور رحمان مذنب کے ہی نام لئے جا سکتے ہیں۔ اور جن کا انتظار کیا جا سکتا ہے اس توقع کے ساتھ کہ وہ انحراف اور نئی حیثیت کو واقعی ایک تخلیقی شکل عطا کر سکیں گے ان میں رتن سنگھ، بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد، عابد سہیل اور رشید امجد کے نام لئے جا سکتے ہیں۔

اپنی تقریر ختم کرنے سے پہلے میں ایک بار پھر عرض کر دوں کہ ہمارے ادب میں ادب برائے ادب' اور ادب برائے زندگی کی تحریکیں اب بھی زندہ ہیں۔ ان دونوں تحریکوں کے درمیان پیکار کے باوجود خالص ادب کی تخلیق کی کوششیں جاری ہیں۔ اس سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ادب برائے ادب کے علمبردار مقصدیت، سماجی معنویت اور ملکی مسائل سے مکمل طور پر چشم پوشی نہیں کر سکے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں یہ عناصر ہزار پردوں میں سے بھی اور نا قابل فہم علامات کے باوجود ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔ اور ادب برائے زندگی کے مبلّغ اس بات سے بجا طور پر متفق ہیں کہ ادب کو زندگی اور کائنات کا آئینہ تو ہونا ہی چاہیئے لیکن اس کا ایک مضبوط رشتہ فن سے بھی یقیناً جڑا ہوا ہونا چاہیئے تاکہ اُن کی تخلیق کھو کھلا پروپیگنڈہ قرار پا کر مسترد نہ ہو جائے۔ اور افسانے کی یہ صورت اُردو ادب کے مستقبل کے لئے یقینی طور پر خوش آئند کہی جا سکتی ہے۔

(اُردو پریشد چنڈی گڑھ کے سالانہ اجلاس کے فکشن، سیمینار میں ۱۹۷۶ء میں پڑھا گیا۔)

اُردو افسانہ (کچھ نئے فکری عناصر)

اُردو افسانے کا ایک انتہائی اہم دَور تیسری دہائی کا زمانہ ہے جس میں پریم چند جیسے فکشن کے قطب مینار نے اپنا تخلیقی سفر "کفن" جیسے جدید اور مکمل افسانے پر ختم کیا اور اُس کے فوراً بعد انگارے گروپ کے کچھ افسانہ نگاروں نے اپنے نئے تجربات کے ساتھ تلاش و جستجو کا ایک نیا عرفان دیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سجاد ظہیر اور ان کے ساتھی وراثت میں ملے ہوئے اُردو کے افسانوی ادب کے سرمائے کی اہمیت سے بھی باخبر تھے اور مغربی ادب کے مطالعے کے ساتھ ساتھ عالمی ادب کی کلاسیکی و جدید تحریکوں کو بھی اپنے شعور کا حصّہ بنا چکے تھے لیکن تخلیقی سطح پر انھوں نے ایک بھی ایسا افسانہ نہیں چھوڑا ہے جسے اُردو افسانوں کے بہترین انتخاب میں شامل کیا جاسکے جبکہ اُن کے پیش رو پریم چند کے افسانہ "کفن" کی ایسے انتخاب میں شمولیت آج بھی ناگزیر ہو جاتی ہے لیکن سجاد ظہیر اور اُن کے ساتھیوں کی ادبی خدمات اس نقطۂ نظر سے ہمیشہ اہم سمجھی جاتی رہیں گی کہ انھوں نے بعد کے لکھنے والوں کو روایت سے انحراف کرنے اور موضوع و فارم کو نئے نئے طریقوں سے برتنے کا حوصلہ اور شعور دیا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اُن کے فوراً بعد کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، فضل محمود، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، علی عباس حسینی، خواجہ احمد عباس، حیات اللہ انصاری، شکیلہ اختر وغیرہ بے شمار نئے لکھنے والوں کی اس طرح ایک بھیڑ سی لگ جاتی ہے جیسے اندھیری رات میں آسمان پر اچانک ایک کہکشاں دکھائی دے جائے۔

ادب اور آرٹ کی دُنیا میں اکثر ایسا ہوا ہے کہ ایک ہی وقت میں مختلف مُلکوں اور مختلف زبانوں میں بڑے بڑے دیو قامت تخلیق کار پیدا ہو گئے ہیں۔ اس کے لئے تیسری دہائی کے بین الاقوامی

سیاسی حالات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جب بعض بڑے ترقی یافتہ ممالک یا تو اپنی سرحدیں بڑھانے کی ہوس میں مبتلا ہو گئے تھے یا وہ صنعتی فکری انقلاب کے ایک ایسے دہانے پر پہنچ چکے تھے جس کی تکمیل کے لئے اُن کا آپسی ٹکراؤ ضروری ہو جانا تھا۔ ایسے ہی حالات میں صدیوں سے غلامی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے چھوٹے کئی ممالک کے لئے آزاد ہو جانے کے لئے اُمید کی کرنیں بھی پھوٹ نکلی تھیں، دوسری عالمی جنگ نے جہاں ایک طرف سوشلسٹ طرزِ فکر کے ممالک کو ایک کڑی جد و جہد کے بعد مضبوطی سے قدم جمانے کے مواقع فراہم کر دیئے وہاں دوسری طرف فاشزم اور نام نہاد نیشنلزم کا خاتمہ کر کے ایک نئے سامراج کے مستقل خطرے سے بھی دو چار کر دیا۔ یہ زمانہ ہمارے ملک میں بھی ایک طرف تو سماجی، تعلیمی اور عام سیاسی بیداری کے لئے ایک نعمت ثابت ہوا، دوسری طرف سالمیت کے ٹوٹنے اور عام طور پر فرقہ وارانہ کشیدگی کا ایک ایسا بھیانک خواب بھی بن گیا جو آنکھ کھل جانے پر بھی ایک حقیقت ہی بنا رہا۔ ایک ایسی حقیقت جس کی فضا میں دانشور طبقے کے لئے سانس تک لینا بھی دشوار ہو گیا تھا۔

کہا جاتا ہے تخلیقی آرٹ کی صحیح نشو و نما کے لئے نا آسودہ زندگی یعنی پسماندہ بستیوں یا بھیڑ بھاڑ والے شہروں کا ماحول ہی بے حد سازگار ہوتا ہے اور اس میں کوئی شک بھی نہیں ہے کہ ہمارے بیشتر لکھنے والے اسی قسم کے ماحول کے پروردہ تھے اور انھوں نے اپنے گرد و پیش کی سچی عکاسی کی نئی تبدیلیوں کا احساس عام کیا اور ایسے خوابوں کے تانے بانے بھی بنے جو بہتر زندگی، بہتر ماحول اور خوشحالی کی تمناؤں سے معمور تھے اُس دور کی کہانیوں میں کرشن چندر کے افسانے 'زندگی کے موڑ پر'، 'ان داتا' منٹو کے 'نیا قانون'، 'ہتک'، اور 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' راجندر سنگھ بیدی کے 'لاجونتی' اور 'اپنے دکھ مجھے دیدو'، حیات اللہ انصاری کا 'شکستہ کنگورے' اور 'خرّابوں کا کارخانہ'، سہیل عظیم آبادی، کا 'الاؤ اور بھوک'، اور علی عبّاس حسینی کا 'میلہ گھومنی' اور 'لاٹھی پوجا'، کوثر چاند پوری کا 'نیا پیشہ' وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان افسانوں میں سماجی معنویت کی سطح پر نئی تبدیلیوں کا احساس اور جذبہ بھی موجود ہے اور پسماندہ طبقے کے افلاس اور عام انسانی ذہن کی سیاسی بیداری کے احساسات کی عکاسی اور ملک کی سیاسی تقسیم سے پیدا شدہ صورتِ حالات پر ایک فنکارانہ تنقید و بصیرت کا بھی احساس ملتا ہے۔ اِن تخلیقات میں اگرچہ کہیں کہیں اپنے دَور کا بلند لب لہجہ اور صحافتی اندازِ فکر بھی موجود ہے جو فن کے بنیادی تصوّرات کو مجروح کر دیتا ہے لیکن چونکہ یہ آہنگ ایک خاص دَور کی پیداوار ہے جس سے مفر ممکن نہیں تھا اس لئے اُسے بھی تاریخی حیثیت سے دیکھنا اور پرکھنا چاہیئے۔

آزادی اپنے ساتھ جہاں بے پناہ خوشی کا احساس لے کر آئی وہاں بے شمار مصائب اور ٹوٹتے ہوئے جاگیردارانہ غلبے کے المیے بھی اُس کے دامن میں موجود تھے۔ یہ دَور خوابوں کے ٹوٹنے، بکھرنے اور ان کی نئے سرے سے تشکیل کرنے کے ارادوں کا دَور بھی ثابت ہوا۔ ہماری سیاسی آزادی نے ہمیں ایک نئے صنعتی دَور

داخل ہونے کا احساس دلایا۔ جمہوریت، سیکولرازم اور سوشلزم کی تصویر کو واضح طور پر دیکھنے اور بنانے کے مواقع عطا کئے اور تخلیقی اظہار کے لئے ایک ایسی جرأت دے دی جس کا کوئی بھی غیر جانبدارانہ جائزہ لے تو وہ دوسری نسل کے افسانہ نگاروں میں قرۃ العین حیدر، ممتاز شیریں، انتظار حسین، شوکت صدیقی، اشفاق احمد، غیاث احمد گدی، جوگندر پال، جیلانی بانو، اقبال متین، ستیش بترا، قاضی عبدالستار، کلام حیدری، لپشکر ناتھ، واجدہ تبسم، عابد سہیل، اقبال مجید، رتن سنگھ، شرون کمار ورما، وغیرہ کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ میرا تعلق اسی نسل سے ہے اس لئے میں خود کو اس دَور کے لکھنے والوں کے خوابوں اور تخلیقی تجربات میں پوری طرح شریک محسوس کرتے ہوئے پورے اعتماد سے کہہ سکتا ہوں کہ آزادی کے بعد اُردو افسانے کو صحافتی و بلند آہنگ اندازِ فکر سے آزاد کرانے، اس میں سماجی زندگی سے ایک نئی وابستگی کا شعور پیدا کرنے اور اس کو تخلیقی سطح پر بھی ایک کھرا اظہار دینے میں اِن سب افسانہ نگاروں نے ایک اہم رول ادا کیا ہے، اتفاق سے انہی افسانہ نگاروں کا تعلق اُس ادبی بھنور سے بھی ہے جس میں ڈوب ڈوب کر اُبھرنے کا تماشہ کم و بیش پندرہ سال تک سب نے دیکھا اور بعض ستم ظریف نقادوں نے تو اُردو افسانے میں جمود تک کا شوشہ چھوڑ دیا لیکن اُردو افسانہ نگاروں کی گذشتہ نسل نے ملکی حالات کے ایک خالص تشکیلی دَور میں افسانے کی روایت کو آگے بڑھانے کے لئے جو ذمہ داری ان کے کندھوں پر ڈال دی تھی اُسے انھوں نے پوری طرح نبھا دیا ہے۔ اِن افسانہ نگاروں کی تخلیقات جن میں قرۃ العین حیدر کا 'سیتا ہرن' اور 'ہاؤسنگ سوسائٹی'، انتظار حسین کا 'آخری آدمی' اور 'سوئیاں'، شوکت صدیقی کا 'پھرتے ہیں میر خوار'، اشفاق احمد کا 'گڈریا'، غیاث احمد گدی کا 'اندھے پرندے کا سفر' اور 'تج دو تج دو'، جوگندر پال کا 'کچھوے'، 'بازیافت' اور 'رباز وڈ'، جیلانی بانو کا 'روشنی کا مینار' اور 'ستی ساوتری'، 'اسکوٹر والا'، اقبال متین کا 'گریبار ڈ' اور 'پرچھائیاں'، ستیش بترا کا 'ویران بہاریں'، قاضی عبدالستار کا 'پیتل کا گھنٹہ'، واجدہ تبسم کا 'شہرِ ممنوعہ'، اقبال مجید کا 'بوڑھا نظام' اور 'دو بھیگے ہوئے لوگ'، رتن سنگھ کا 'پہلی آواز' اور 'ہزاروں سال لمبی رات'، انور عظیم کا 'قصہ ایک رات کا' اور راقم سطور کے 'نئی دھرتی پرانے گیت'، 'اکھڑے ہوئے لوگ' اور 'ہیڈلیس بدھا'، وغیرہ شامل ہیں، جن میں نہ صرف بنی نوع انسان کے بنیادی احساسات پیش کئے گئے ہیں بلکہ ان میں ایسے نئے تجربات کی بھی دھمک سنائی دے جاتی ہے جو آگے چل کر اُردو افسانے کی نئی نسل کے لئے ایک نئی فکری اساس بن جاتے ہیں۔

نئی فکری اساس اکثر و بیشتر روایت میں انحراف اور اپنی شناخت کے لئے نئے پیمانے بھی وضع کرنے میں ممد و معاون بن جاتی ہے۔ فکر اور فارم کے نئے تجربے اگر بالکل بند ہو جائیں تو اُس وقت سمجھ لینا چاہیئے کہ ادب اور آرٹ میں کوئی ٹھہراؤ سا آ گیا ہے لیکن ہمارے اُردو افسانے میں جو آغازِ سفر سے ہی نئے نئے تجربات کی دھن میں گرفتار و سرشار رہا ہے اس وقت بھی اظہار و بیان کے لئے نئے نئے راستے تلاش کئے

جارہے ہیں جس کے لئے خوابوں کی شکست و ریخیت، صلاحیتوں پر عدم اعتماد اور یقیناً ان کیفیتوں سے پیدا شدہ عام بے چینی اور محرومی کا احساس اُردو افسانے کی جدید تر روایت سے بھی انحراف کا سبب بن گیا ہے جس نے ہمیں بلراج مین را، سریندر پرکاش، احمد یوسف، ظفر اوگانوی، انور سجاد، رشید امجد، شوکت حیات، سلطان سبحانی، حسین الحق وغیرہ کچھ ایسے ناموں سے بھی روشناس کرا دیا ہے جو اُردو افسانے میں اب نئے علامتی اظہار، شاعرانہ الہام اور تجریدیت کی ہی ایک پہچان بن گئے ہیں۔ میں کہانی کے لئے ابلاغ اور ترسیل کو بنیادی جز قرار دیتا ہوں اور اس کا حقیقی حُسن اس کے بیانیہ ہونے میں ہی دیکھتا ہوں لیکن اس کے علامتی یا تجریدی اظہار کا ہرگز مخالف بھی نہیں ہوں کیونکہ افسانے کی ایک روایتی شکل پہیلی یا بجھارت بھی رہی ہے اور کامیاب افسانہ بھی اُسی کو سمجھتا ہوں جو ختم ہو جانے کے بعد قاری کو غور و فکر اور حیرت میں مبتلا کر دے یعنی تجسس بھی اس کا ایک اہم عنصر ہوتا ہے لیکن اگر کسی خاص دَور کے افسانہ نگار شاعری اور شاعری کے ایسے نقادوں سے ہی مرعوب ہو کر جو اتفاق سے علامتوں کی تفہیم و تقدیم کے ماہر سمجھے جانے لگے ہیں ایسے افسانے لکھنے لگیں جو بلا ضرورت ایسی علامات سے پُر ہوں جو تمام تر قاری کی فہم سے بالاتر ہوں تو اس وقت افسانے کی بنیادی خصوصیات خطرے میں پڑ جاتی ہیں۔ افسانے کے عام قاری یا خاص قاری کی تقسیم بھی میرے نزدیک ایک غلط اصطلاح ہے۔ قاری یا تو قاری ہوتا ہے یا پھر وہ سرے سے قاری ہوتا ہی نہیں ہے اور جو لوگ اپنی شخصیت کو زیادہ مرعوب بنانے کے لئے یہ کہتے ہیں کہ ہم تو خاص قاری کے لئے لکھتے ہیں جو صرف ہمیں پڑھتا اور سمجھ سکتا ہے وہ میرے خیال میں عدم اعتماد کے شکار ہیں۔ جس طرح ایک آسان شعر کہنا ایک تجربہ ہوتا ہے۔ اُسی طرح ایک آسان کہانی لکھنا بھی تخلیقی تجربہ ہوتا ہے۔ ہر تخلیق کا بنیادی وصف ایک نیا احساس ہوتا ہے۔ اُردو افسانے میں کسی علامت کا رجحان کوئی نئی دریافت ہرگز نہیں ہے۔ ہماری کتنی قدیم داستانوں میں علامت یا اشارے کا فنکارانہ اور مفکرانہ استعمال موجود ہے اور جدید افسانے میں بھی جو پریم چند کے آخری دور سے شروع ہوا، اُن کے افسانہ 'کفن' میں یہ چیز بحسن و خوبی نظر آتی ہے۔ کرشن چندر، بیدی، اور منٹو کے لاتعداد افسانے علامات کے حامل ہیں لیکن وہ ہرگز مبہم یا مشکل نہیں لگتے۔ قرۃ العین حیدر، جوگندر پال اور انتظار حسین کی افسانہ نگاری بعض اور خصوصیات کے علاوہ علامتی نقطۂ نظر سے بھی اہم معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً قرۃ العین حیدر کا طویل افسانہ 'ہاؤسنگ سوسائٹی' جو بظاہر ایک نئے سماج کی تعمیر کے خواب کی شکست پر جا کر ختم ہوا ہے۔ اُس شکست کا المیہ بجائے خود ایک نئے سماج کی تعمیر کی علامت بن جاتا ہے۔ یوں قرۃ العین حیدر کے درجنوں افسانے جن میں 'ستیا ہرن' 'لندن لیٹر' 'پت جھڑ کی آواز' وغیرہ زیادہ اہم ہیں ایک ایسی انٹلیکچول، غیر شادی شدہ، اور ناآسودہ لڑکی کی علامت بن جاتے ہیں جو ہمارے ساتھ ساتھ تخلیق و تصنیف میں بھی سرگرم سفر ہے۔ جوگندر پال کو میں اُردو افسانے کا پہلا افسانہ نگار سمجھتا ہوں جو اپنی تخلیقات کے ذریعے وجودیت کے فلسفے کو زیر بحث کر رہا ہے۔ بحث سے مُراد یہ

ہرگز نہیں ہے کہ وہ براہِ راست پڑھنے والوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ اُس کی ساری تخلیقی گفتگو یا تو اُس کے اپنے اندر کے "ہیں" کے ساتھ ہوتی ہے یا افسانے کے کرداروں کے درمیان۔ اگرچہ اُن کے یہاں کہیں کہیں اُسی یکسانیت کا بھی احساس ہونے لگتا ہے جو قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی موجود ہے اور ان سے پیشتر کئی دوسرے لوگوں پریم چند، کرشن چندر اور منٹو کے یہاں بھی موجود تھی لیکن یہ یکسانیت بعض اوقات خود افسانہ نگار کے لئے ایک راستہ پاجانے کی جستجو بھی بن جاتی ہے جس طرح کوئی شخص باہر نکلنے کے لئے بار ہا اُسی گلی میں واپس آجاتا ہے لیکن وہ ہارتا نہیں ہے جوگندر پال نے کچھوہ، بازیافت، باز دید، رسائی، بستیاں وغیرہ افسانوں کے ذریعے انسانوں کے وجود اور اُن کے احساسات کی ذریت اور بے بسی کو بڑی خوبصورتی، سچائی اور جدید حسیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انھیں جدید حسیت کا حامل قرار دینے کا مطلب صرف یہ ہے کہ یہ اردو افسانے میں پہلی بار جوگندر پال کے ذریعے داخل ہوئی ہے۔

انتظار حسین کی کہانیاں تہذیبی بازیافت کی علامتی کہانیاں ہیں۔ اگرچہ اُن کی تمام افسانہ نگاری مختلف قسم کے تجربات اور سیاسی و نظریاتی بیانات سے بھی جڑی ہوئی ہے جیسے ملک کی تقسیم سے الگ کر کے دیکھنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ ہمارے اُردو ادب پر تقسیم کے اثرات بہت گہرے پڑے ہیں جن کا اظہار پہلے دور کے کئی افسانہ نگاروں نے بھی کیا ہے اور بعد میں قرۃ العین حیدر، جوگندر پال، شوکت صدیقی، ستیش بترا، رضیہ سجاد ظہیر کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن جس گہرائی اور المیے کا احساس انتظار حسین کے یہاں ملتا ہے اور کہیں نہیں ملتا۔ ہندوستان کی تقسیم ایک سیاسی عمل تھا جو صدیوں کے سماجی اور ثقافتی اور سیاسی خیالات کے مسلسل ٹکراؤ کے بعد پورا ہوا۔ لیکن انتظار حسین نے تقسیم کے عظیم تجربے کے بعد اس المیے کو جس شدت سے محسوس کیا اُسے وہ کئی افسانوں میں علامت بنا کر کبھی صرف بیانیہ انداز میں پیش کر چکے ہیں۔ پاکستان میں دو قومی نظریے کی نفی کرنا نہ صرف ایک گناہِ کبیرہ تصور کیا جاتا ہے بلکہ ملک دشمنی بھی۔ لیکن تعجب ہے کہ انتظار حسین کے تہذیبی بازیافت کے افسانے ابھی تک کسی نقاد کے قلم کا نشانہ ہدف نہیں بن سکے۔ اس کی وجہ چاہے کچھ بھی ہو میں انتظار حسین کے افسانوں کو کسی قسم کے سیاسی اختلاف کے بجائے ایک المناک تجربے کا ایک قدرتی تخلیقی نتیجہ سمجھتا ہوں۔

اپنے ذاتی تجربوں کو علامتوں کے ذریعے پیش کرنے کا رجحان ہمارے افسانوں میں جن نئے افسانہ نگاروں میں زیادہ شدت کے ساتھ اُبھرا ہے اُن کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں۔ ان کے ساتھ جو نئے افسانہ نگار بہت ہی واضح اور بیانیہ انداز سے لیکن جدید حسیت کے ساتھ لکھ رہے ہیں اُن میں عائشہ صدیقی، محمد منشا یاد، آغا سہیل، سلیم اختر، رشید امجد، وغیرہ

پٹواری، سائرہ ہاشمی، الیاس احمد گدّی، قمر انور، سلام بن رزّاق، رفیعہ منظور الامین کی آمد بڑی خوش آئند ہے۔ فیشن پرست علامتی افسانہ نگاروں کی بھیڑ کے ساتھ ساتھ ان لوگوں کا اُبھرنا اس خود اعتمادی کی بھی ایک توانا دلیل ہے کہ اُردو افسانہ ہر قسم کے تخلیقی تجربات کر کے اور اتنی بڑی کائنات میں انسانی وجود کی بے معنویت کے عام احساس کو سمجھنے اور اُسے بامقصد اور باعمل بنانے اور اُس میں معنویت بھی تلاش کر لینے کے لئے ہر دور میں خود کو توانا سے توانا تر ہونے کا ثبوت فراہم کر سکتا ہے۔

(۱۹۸۰ء)

اُردو کہانی پر تقسیمِ وطن کے اثرات

جس گھڑی ہندوستان میں صبحِ آزادی کا گجر بجنا شروع ہوا تھا اُس وقت ہندوستان کے دوسرے کئی حصّوں میں بالعموم اور پنجاب میں بالخصوص خون کی ندیاں بہہ رہی تھیں۔ خوف اور نفرت کی یہ کیفیت لگ بھگ ایک سال تک قائم رہی۔ پھر جب ذہن کچھ متوازن ہوتے، ظالم اور مظلوم کے چہرے نمایاں ہونے شروع ہوئے اور ہمارے دانشور طبقے کو بھی اپنے اور دوسروں کے دُکھوں کے درمیان کوئی ایک قدرِ مشترک نظر آئی تو اُن کے تخلیقی سوتے پھر سے پھوٹے اور اُن پر آزادی کے بعد سب سے غالب اثر فسادات کی ہی اندوہناکی کا تھا۔ فسادات تو ہندوستان میں پہلے بھی ہوتے رہے تھے اور اب بھی کبھی کبھی برپا ہو جاتے ہیں لیکن آزادی کے اُس ناسور کا اثر اور رنگ بالکل ہی دوسرا تھا۔ سرحد کے دونوں طرف لاکھوں لوگ اپنے صدیوں پُرانے رشتے اور ٹھکانے چھوڑ چھوڑ کر لمبے لمبے قافلوں کی صورت میں اپنے اپنے نئے وطن یعنی ہندوستان یا پاکستان کی طرف روانہ ہو گئے تھے۔ وہ راستے میں بھی جگہ جگہ آگ اور خون کے سیلابِ عظیم میں سے گزرتے رہے۔ انتظار حسین نے ــــــ خالص اسلامی نقطۂ نظر سے اسے دوسری ہجرت کا نام دیا۔ لیکن اُس کے نزدیک یہ ہجرت اب دو طرح کی تھی۔ ایک طرف تو ہزاروں لاکھوں نے واقعی گھر بار چھوڑ کر ہجرت کی تھی دوسری طرف وہ لوگ جو دراصل گئے کہیں نہیں تھے لیکن پاکستان میں ہی رہ جانے کی وجہ سے راتوں رات پاکستانی ہو گئے تھے انھوں نے بھی ایک ذہنی ہجرت یقیناً کر لی تھی۔

ایسے لوگوں کی ہندوستان میں بھی کمی نہیں تھی جو فسادات کی جسم و جاں تک کو جھُلس دینے والی

گرم لُو سے عملی طور پر گو دُور ہی رہے تھے لیکن ذہنی طور پر انھوں نے بھی فسادات کے IMPACT کو پوری طرح محسوس کر لیا تھا۔ چنانچہ ایسے دانشوروں کے علاوہ جو اپنی زندگی کے سب سے المناک تجربے سے گزر کر اُسے اپنی تخلیقات کا موضوع بنا رہے تھے ایسے لوگ بھی تھے جو بمبئی یا لکھنؤ کی نسبتاً پُرسکون فضاؤں میں رہ کر ویسے ہی موضوعات کو اپنی فکر اور INVOLVEMENT کے معمولی فرق کے ساتھ ناول یا افسانے کا روپ دے رہے تھے۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ آزادی کے بعد ہمارا پہلا فکری تجربہ فسادات تھا جس کے بھرپور تخلیقی اظہار سے اُردو کیا کسی بھی زبان کا لکھنے والا ادیب خود کو الگ نہ رکھ سکا اور یہ سلسلہ کافی عرصہ تک جاری رہا۔ اگرچہ نفرت، خوف اور دُکھ کا احساس دھیرے دھیرے کم بھی ہوتا چلا گیا۔ ٹوٹتے ہوتے اعتماد پھر سے جُڑتے رہے لیکن اتنی بڑی MASS-UPROOTING نے جو کئی طرح کے مسائل پیدا کر دیئے تھے اُن کے ذکر کو کسی خاص عرصہ تک محدود نہ رکھا جا سکا۔

فسادات کے زیرِ اثر تخلیق کئے گئے افسانوی ادب میں ہمیں سب سے پہلے کرشن چندر کی متعدد کہانیاں ملتی ہیں جو "ہم وحشی ہیں" نامی مجموعے میں منظرِ عام پر آئیں اور انھوں نے ذہنوں کو متوازن کرنے میں انقلابی فضا قائم کی۔ خواجہ احمد عباس کے دو افسانے "اور میجر رفیق مارا گیا" اور "دوسری موت" رامانند ساگر کا ناول "اور انسان مر گیا" ابراہیم جلیس اور شاہد احمد دہلوی کے رپورتاژ "دو ملک ایک کہانی" اور "دلّی کی بپتا" احمد ندیم قاسمی کا افسانہ "پرمیشر سنگھ" اور منٹو کا افسانہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" وغیرہ اسی ہنگامی کیفیت کا نتیجۂ فکر ہیں۔ لیکن انھیں ہنگامی کیفیت کا نتیجہ کہہ کر میں ان تخلیقات کی اہمیت کم نہیں کر رہا ہوں۔ افسانے تو اور بھی بے شمار لکھے گئے تھے لیکن چونکہ صرف یہی تخلیقات اپنے اُس دَور کی تاریخی اور فکری نقطۂ نظر سے پوری نمائندگی کرتی ہیں اس لئے تقسیمِ وطن کی وجہ سے اُردو افسانے پر پڑنے والے IMPACT کا ذکر کئے بغیر آگے بڑھنا ممکن نہیں ہے۔

یہاں ایک سوال یہ بھی اُٹھتا ہے کہ جن تخلیقات کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے اور ان میں سے بیشتر کا ذکر دوسرے نقاد بھی کسی نہ کسی ضمن میں کرتے آتے ہیں۔ اُن کے لکھنے والوں کا بنیادی رویّہ کیا تھا؟ جب ہم رویّوں کی گہرائی میں جائیں گے تو ہمیں دو باتیں خاص طور پر واضح نظر آئیں گی۔ ایک رویّہ تو ظلم اور ظالم کو انسانی نقطۂ نظر سے پرکھنے کا ہے جو یقینی طور پر ترقی پسند تحریک کے متوازن نظریات کی ہی وجہ سے کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، رامانند ساگر، احمد ندیم قاسمی وغیرہ افسانہ نگاروں کے یہاں موجود تھا۔ دوسرا رویّہ صرف ایک ہی طبقے کے دُکھ کو نمایاں کرنے کا بھی تھا جو قیامِ پاکستان تحریک کا ایک حصّہ تھا اور وہ ہمیں شاہد احمد دہلوی اور ابراہیم جلیس کے یہاں نظر آتا ہے۔ ہمارے ایک بہت ہی اہم افسانہ نگار سعادت حسن منٹو نے جب فسادات کی کلبیت سے اُوب کر چھوٹے چھوٹے مگر بہت ہی

زہریلے لطیفے گھڑے اور انھیں سیاہ حاشیے کا نام دے کر شائع کرایا تو دوسری قسم کے رویّے کے ایک مبلّغ نقاد محمد حسن عسکری نے اُن کا تجزیہ اپنے ہی نقطۂ نظر سے کرتے ہوئے کرشن چندر اور خواجہ احمد عباس جیسے ترقی پسند نظریات رکھنے والے ادیبوں کا مذاق اُڑایا۔

سرحد کے دونوں پار مذکورہ بالا بزرگ افسانہ نگاروں کے علاوہ نئے لکھنے والوں کی بھی کمی نہیں تھی جو فسادات سے عملی و ذہنی دونوں اعتبار سے متاثر تھے مثلاً اشفاق احمد، شوکت صدیقی، انتظار حسین، فکر تونسوی، ستیش بترا، جوگندر پال اور چاہیں تو اس میں آپ رام لعل کا بھی نام شامل کر سکتے ہیں۔ میں افسانے میں INVOLVEMENT کو زیادہ اہمیت دیتا ہوں اور اس لئے اِن کہانیوں کو بھی زیادہ اہم سمجھتا ہوں جو فسادات سے براہِ راست متاثر ہو کر لکھی گئیں۔ اشفاق احمد کا "گڈریا"۔ شوکت صدیقی کا "پھرتے ہیں میر خوار" اور "سمجھوتہ" ستیش بترا کا "ویران بہاریں" فکر تونسوی جو بنیادی طور پر طنز نگار ہیں کا "ساتواں شاستر" جوگندر پال کا "کچھوے" اور رام لعل کا "ایک شہری پاکستان کا" وہ افسانے ہیں جو ملک کی تقسیم کا تاریخی جزو ہونے کے علاوہ ایک نئی فکر کا احساس بھی دلاتے ہیں اور یہ صرف INVOLVEMENT کی ہی وجہ سے ممکن ہو سکتا تھا۔ یہ ساری کہانیاں تبلیغ، صحافت اور آورد کے رُجحانات سے آزاد ہیں اور اپنے اندر نہ صرف معاشرے کے اندرونی EPISODE کا بھرپور احساس کراتی ہیں بلکہ خود لکھنے والوں کے ذہنی کرب کی بھی نمائندہ بن جاتی ہیں۔ اپنے اس نظریے کی مزید وضاحت کے لئے میں ان کہانیوں کے خلاصے بیان کرنا چاہوں گا۔ اشفاق احمد کے افسانہ 'گڈریا' میں ایک ہندو اُستاد جس نے پاکستان کے ایک قصبے میں مسلم لڑکوں کو اُردو و فارسی کی تعلیم دی تھی کو اچانک اپنا وطن چھوڑ کر ہندوستان جانا پڑ جاتا ہے تو مسلم طلبا حالات کی اس ستم ظریفی کو پہلی مرتبہ شدت سے محسوس کرنے لگتے ہیں۔ شوکت صدیقی کا افسانہ "پھرتے ہیں میر خوار" میں ہندوستان کا ایک قابلِ قدر موسیقار کراچی جا کر ویسی ہی سرپرستی حاصل نہیں کر پاتا جو غیر منقسم ہندوستان میں اُسے راجاؤں، مہاراجاؤں کی وجہ سے حاصل تھی اور وہاں ایک طویل اور تکلیف دہ جدوجہد کے بعد بالآخر جوتیاں گانٹھ کر پیٹ بھرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ستیش بترا کا "ویران بہاریں" ایسے کئی یتیم بچوں کے بکھرے ہوئے معصوم خوابوں کو پیش کرتا ہے جو ہندوستان پہنچتے پہنچتے اپنے والدین سے بچھڑ جاتے ہیں۔ "ایک شہری پاکستان کا" میں جسے راقم السطور نے لکھا تھا ایک ایسے سوال پر ختم ہوتا ہے جو تقسیم اور فسادات کی وجہ سے کئی شادی شدہ جوڑوں کو الگ کر دیتا ہے۔ اور ایک مدّت کے بعد دوبارہ مل جانے پر بھی ان کا مسئلہ حل نہیں ہو سکتا اور وہ سوال اپنی جگہ پر جُوں کا تُوں موجود رہتا ہے۔ ہمارے لکھنے والے کسی خاص عرصہ تک ایسی کہانیاں لکھ کر اپنے کرب سے نجات نہیں پا سکے کیونکہ آبادکاری، جڑوں کی تلاش، بے وطنی اور اپنے وطن میں رہتے ہوئے بھی ناوابستگی کے شدید احساس کے جملہ مسائل ہمیشہ ہمیشہ

اُن کا پیچھا کرتے رہے۔ چنانچہ جوگندر پال کو جو تقسیم وطن سے بہت پہلے افریقہ پہنچ چکا تھا۔ جب آزادی کے بعد وہاں کے نو آبادکاروں کو افریقہ چھوڑنا پڑا تو اُس کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ وہ کون سے ملک کا باشندہ ہے ؟ پاکستان کا یا ہندوستان کا ؟ اس کا جنم بے شک سیالکوٹ میں ہوا تھا۔ جہاں اس کا اب کوئی نہیں رہتا۔ وہ افریقہ سے لوٹ کر دونوں ملکوں کے درمیان ایک ہراساں بچے کی طرح بھٹکتا رہتا ہے۔ اپنے کھوئے ہوئے نشانات کو تلاش کرنے کے لئے۔ لیکن کسی نئی وابستگی کو ذہنی طور پر قبول کرنے کے لئے وہ تیار نہیں ہو پاتا۔ ہمارے عہد کے ایسے شدید کرب کی مثال صرف جوگندر پال کے ہی رپورتاژ "کھوئے" میں ملتی ہے جو تقسیم کے لگ بھگ پندرہ برس بعد لکھا گیا۔ راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ "لاجونتی" بھی تقسیم سے کم و بیش آٹھ نو برس کے بعد کی تحریر ہے اور رام لعل کی کہانیاں "نصیب جلی"، "نئی دھرتی پُرانے گیت" اور "اُکھڑے ہوئے لوگ" بھی دس پندرہ سال کے عرصے کے بعد ہی آئیں۔ قرۃ العین حیدر کا ناول "آگ کا دریا" اور عبداللہ حسین کا ناول "اُداس نسلیں" بھی تقسیم وطن کے کافی عرصہ بعد لکھا گیا۔ جن کا موضوع آزادی کی جدوجہد، وسیع پیمانے پر ہوئے فسادات اور خوابوں کی شکست ہے۔ یعنی تقسیم وطن کے اثرات وقتی یا ہنگامی ہونے کے بجائے ابھی تک دیرپا ہی ثابت ہو رہے ہیں اور ممکن ہے ان کی نشاندہی اور آئندہ سو سال تک بھی کی جاتی رہے کیونکہ آنے والی نسلیں بھی اُن کے گہرے اثرات سے آزاد نہیں ہو سکیں گی جو بھلے ہی نمایاں طور پر نظر نہیں آئیں گے لیکن ان کے نئے رویّے بنانے میں یقیناً انہی کا ہاتھ ہوگا۔ "اُکھڑے ہوئے لوگ" کہانی میں مغربی پنجاب سے آیا ہوا ایک شخص بریلی میں بیس برس سے رہتے رہتے خوشحال ہو چکا ہے اپنا گھر بار بنا چکا ہے لیکن وہ ابھی تک اُس ماحول میں خود کو اجنبی سمجھتا ہے۔ اُس کے سامنے گھر کا تصوّر ابھی تک وہی ہے جس سے وہ محروم ہو چکا ہے۔ اُس کے بچّے اُس پر ہنستے ہیں جو ہندوستان میں آزادی کے بعد پیدا ہوئے ہیں وہی بچّے جب چنڈی گڑھ جیسے نئے شہر میں جا کر رہنے لگتے ہیں تو اُن کے عمل اور سوچنے کے انداز سے اپنے گھر سے وابستگی کا احساس نہیں ہوتا وہ سمجھتے ہیں گھر ہم نے بنایا ہے۔ گھر نے ہمیں نہیں بنایا ہے۔ اس گھر کو جب چاہیں گے بیچ باچ کر کسی نئے شہر میں جا بسیں گے۔

مجھے فسادات کا ذکر خاصی تفصیل سے کرنا پڑ گیا۔ اُردو افسانے کے سفر میں کوئی نئی تبدیلی اگر محسوس ہوتی ہے تو وہ ۱۹۶۰ء کے بعد ہی ہو سکتی ہے۔ ۱۹۶۰ء کئی لحاظ سے ایک نئی آگہی کا زمانہ بن جاتا ہے۔ جب ہمارا معاشرہ تقسیم کے فوری اثرات پر بظاہر قابو پا چکتا ہے، اپنے ترقیاتی منصوبوں کے پنج سالہ پلان کے دوسرے دَور میں داخل ہو جاتا ہے۔ بین الاقوامی سطح پر خود کو ناوابستہ ممالک کے ایک چھوٹے سے گروہ کا حصّہ بنا لیتا ہے، اور نظریاتی طور پر سوشلزم کی ہی طرف قدم بہ قدم بڑھتا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن رشوت خوری، اقربا پرستی اور صلاحیتوں کی سرپرستی کے فقدان کی وجہ سے نئی نسل کے اندر ایک عجیب سی بے چینی اور بے اعتمادی بھی پیدا کرنے کے لئے ذمّہ دار بن جاتا ہے۔ چنانچہ نیا لکھنے والا

بھی اسی کشمکش میں مبتلا نظر آتا ہے۔ وہ سائنسی ترقی اور زندگی کی رفتار میں بے پناہ تیزی سے بھی شدید طور پر متاثر ہوتا ہے۔ یہی زمانہ عالمی آرٹ کی سطح پر NEW SENSIBILITIES جدیدیت، نیا تھیٹر تجدیدی آرٹ کا بھی زمانہ ہے۔ اس لئے ہمارے افسانے میں اس کے اثرات بھی واضح طور پر ملتے ہیں۔ آرٹ کو نئے رُخ سے دیکھنے اور نئی علامات کے ساتھ پیش کرنے کا رجحان مکمل طور پر روایت سے بغاوت کا رُجحان تو نہیں کہا جا سکتا لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ انحراف اپنی پہچان کے لئے بھی ایک مسئلہ ہے جسے بعض نئے لکھنے والوں نے مصنوعی طور پر ہی اپنایا۔ چنانچہ سریندر پرکاش، بلراج مین را، خالدہ اصغر، انور سجاد، ظفر اوگانوی اور یوسف احمد کے شانہ بشانہ دوسرے کئی لوگوں نے جب تجریدیت اور علامات کو محض فیشن کے طور پر اختیار کیا تو وہ بہت جلد بے اثر بھی ہو گئے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے بہت خوبصورت جملے ہمارے دلوں میں ادب کے تئیں ہمارے اعتماد کو مضبوط کرتے ہوئے سے محسوس ہوتے ہیں لیکن تھوڑی ہی دیر کے بعد وہی فلسفیانہ خیالات سے لدے ہوئے جملے ہمیں کھوکھلے یا آدھا تیتر آدھا بٹیر بھی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہ صورت حالات سرحد کے دونوں طرف ہے۔ اس کا نتیجہ یہ بھی نکلا کہ ہماری کہانی اپنے قاری سے ہی اپنا رشتہ توڑنے لگی جبکہ قاری ہی ہمارے اظہار اور چھپے ہوئے لفظ کا صحیح معنوں میں ایک سرپرست ہے یا وہ ایک ایسا پسندیدہ شخص ہے جس کے ساتھ ہم اپنے آرٹ کے ذریعے سے مخاطب ہونا پسند کرتے ہیں۔ اُسی کی آرٹ گیلری میں ہم اپنی پینٹنگز کو لیجا کر سجاتے ہیں اور اسی کے منچ پر کھڑے ہو کر اپنی اداکاری کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اگر ہم اسی قاری سے اپنا رشتہ توڑ لیتے ہیں تو ہم بنیادی طور پر تنہا اور افسردہ لوگ اور بھی تنہا اور افسردہ ہو جاتے ہیں۔ پینٹنگز تو اپنے تجریدی اظہار کے باوجود اپنے ابلاغ میں کسی حد تک کامیاب ہو ہی جاتی ہیں کیونکہ انسانی فطرت پر رنگوں کی کمپوزیشن بڑی آسانی سے اثر انداز ہو جاتی ہے لیکن کاغذ پر چھپے ہوئے لفظ کے معنی میں کوئی فکری ربط نہ ہو تو وہ بے کار محض ہو جاتا ہے۔ چنانچہ تقسیم کے بعد ہمارے ملک میں جن ادبی رسالوں نے تجریدی کہانیوں کو فروغ دینے کی کوشش کی وہ تجارتی طور پر ناکام ہی ہوتے رہے۔ ادب کی اشاعت یا تجارت میں ادب کی کسی بھی صنف کی وجہ سے ناکامی یا کامیابی ایک خاص اہمیت رکھتی ہے لیکن ہمارا افسانوی ادب محض تجریدیت یا علامات کی وجہ سے جدید نہیں قرار دیا جا سکتا جدید ہونے کے لئے بھی اپنے عہد کا سماجی و سیاسی شعور ہونا لازمی ہوتا ہے۔ یہی شعور دراصل تخلیق کو ایک خاص عہد اور اُس عہد کے خاص آدمی کے فکری حرکات کا نمائندہ بنا دیتا ہے۔ چنانچہ انحراف بغاوت، نیا رُجحان وغیرہ کے تخلیقی سیلاب کے باوجود جس میں ڈوبنے اُبھرنے والے کئی لوگ سامنے آتے ہیں وہ سب مل کر بھی ابھی تک کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، آغا بابر، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، قاضی عبدالستار، جیلانی بانو، اقبال متین، شوکت صدیقی، انتظار حسین،

عبداللہ حسین، جمیلہ ہاشمی وغیرہ پر سبقت لے جاتے ہوئے نہیں لگتے ہیں کیونکہ وہ ان سے ذرا دیر پہلے آجانے کے باوجود یہ سب کے سب ابھی تک اتنے ہی نئے ہیں جتنے کہ وہ ہونے کے دعویدار ہیں۔

تقسیم نے گذشتہ اٹھائیس برسوں میں ہمیں پاکستان کے ساتھ دو جنگوں میں بھی ملوث کیا ہے۔ ان دو جنگوں میں جو سنہ پینسٹھ اور اکہتر میں لڑی گئیں اگرچہ فسادات سے کہیں زیادہ جانی و مالی نقصان ہوا اور ان کی جھلکیاں بھی ہماری کہانیوں میں مل جاتی ہیں۔ لیکن اگر ان کا تجزیہ ذرا احتیاط سے کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کو ابھی تک مقامی لڑائیوں کی ہی حیثیت حاصل رہی ہے۔ شاید اسی لئے یہ دونوں جنگیں اتنا بڑا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکیں جتنا بڑا IMPACT ہمیں فسادات کی وجہ سے پڑا ہوا ملتا ہے۔ اگر چین کی جنگ کو بھی تقسیم کا ہی ایک منطقی نتیجہ قرار دے دیا جائے تو اس کے نشانات بھی ہمارے ادب کے جسم میں اس طرح زیادہ گہرائی تک اُترے ہوئے معلوم نہیں ہوتے جیسے نشانات دوسرے ممالک روس، یورپ، انڈوچائنا وغیرہ کی جنگوں کے بعد تخلیق کئے ہوئے ادب میں شہ پاروں کی حیثیت سے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہمارے ادیب ان جنگوں سے ہوئے نقصانات کو ٹھیک طرح سے ASSESS کرنے میں ناکام رہ گئے اور اسی لئے وہ کوئی ایک یا بڑا ادب تخلیق نہ کر سکے۔ میرے نزدیک اس قسم کی علیحدگی کی بنیادی وجہ دو ملکوں کے درمیان کسی بڑے فکری اختلافات کا فقدان ہی ہے۔ ہمارے ملک کو دو قومی نظریہ کی بنیاد پر تقسیم کرالیا گیا تھا۔ جسے پاکستان نے سیاسی سطح پر تو قبول کئے رکھا ہے لیکن عوامی سطح پر اس نظریہ کو وہ موثر بنائے رکھنے میں ناکام ہی رہا ہے۔ اسی لئے وہاں کے ننانوے فی صدی ادیبوں کی کہانیاں اس سیاسی نظریے سے بالکل آزاد ہیں۔ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ دونوں ممالک کے تہذیبی و تمدنی مظاہر اور دوسری یادگاریں ناقابلِ تقسیم ثابت ہوئی ہیں۔ ہماری زبانیں، ہماری مقامی بولیاں، ہمارے گیت اور ہمارے لوک ناچوں کے علاوہ صوفیوں وسنتوں کے افکار تک اسقدر مشترک اور قابلِ احترام ہیں کہ اُن پر جھُومنے اور اعتقاد رکھنے والوں کو عقلی یا جذباتی کسی بھی سطح پر الگ الگ کر لینا ممکن نہیں ہو سکا ہے۔ ہندوستان جس نے اس تقسیم کو دو قومی نظریہ کے بجائے صرف سیاسی اور اقتصادی نقطۂ نظر سے قبول کیا ہوا ہے شروع سے اب تک ایسے خیالات کو فروغ دینے کا داعی رہا ہے جس کے ڈانڈے سیکولرازم اور سوشلزم کے ہی ساتھ آکر ملتے ہیں۔ اس لئے ہماری کہانیوں میں ہمارے معاشرے کے اقتصادی، نفسیاتی، جذباتی، سائنسی اور تجارتی ترقی سے پیدا شدہ جملہ مسائل کے علاوہ اور کوئی بڑا مسئلہ نہیں نظر آتا جسے کسی طرح بھی دو قومی نظریہ یا دو ملکوں کی باہمی جنگوں کے ساتھ جوڑا جا سکے۔

پینسٹھ کی جنگ کے فوراً بعد انتظار حسین نے ایک کہانی "سکنڈ راؤنڈ" لکھی تھی جس کا موضوع

لوکل اڈونچر قسم کا تھا۔ ان کے نزدیک پاکستان کی یہ جنگ محض ایک کھیل کے ہی طور پر لڑی گئی تھی جس میں انھیں قطعی طور پر ہار نہیں ہوئی تھی اس لئے پاکستان کے عام آدمی بڑے جوش و خروش سے ایک دوسرے سے پوچھتے تھے اب سیکنڈ راؤنڈ کب ہوگا؟ اور وہ سیکنڈ راؤنڈ جب اکہتر میں سقوطِ مشرقی پاکستان، قیامِ بنگلہ دیش اور ایک لاکھ کے قریب جنگی قیدیوں کی صورت میں نمودار ہوا تو پاکستانی افسانہ نگاروں نے بے شمار کہانیاں، رپورتاژ، ڈرامے نظمیں اور ناول لکھ لئے لیکن ان میں جنگی قیدیوں سے متعلق چند نظموں کے علاوہ کوئی بھی تخلیق اتنی جاندار معلوم نہیں ہوتی کہ اُسے کچھ عرصہ تک یاد بھی رکھا جا سکے۔ یعنی اس حادثے کے اثرات بھی مقامی ٹکراؤ کی حیثیت اختیار کرکے جلد ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ بات میں کسی بے جا قومی غرور یا ایک فاتح مُلک کے شہری کی حیثیت سے ہرگز نہیں کہہ رہا ہوں۔ میں بُنیادی طور پر انسانی قدروں کے احترام میں ہی یقین رکھتا ہوں۔ کسی بھی مُلک میں جنگ کی وجہ سے ہوتی تباہی مجھے اُداس بنا دیتی ہے۔

اکہتّر کی جنگ کے بعد پاکستان کے جنگی قیدیوں کی غیر معینہ قید کی مُدّت ہی نے مجھے متاثر کیا اور اسی لئے جب کچھ جنگی قیدیوں نے مجھے محبّت بھرے خطوط لکھے تو میں نے اپنا انسانی فرض سمجھ کر ان کی جلد از جلد رہائی کے لئے حکومتِ ہند سے ایک اپیل کی۔ جنگی قیدیوں سے متعلق پاکستان کے رسالوں میں ہی بہت اچھی نظمیں چھاپی گئیں۔ جو اردو ادب کا ایک ناقابلِ فراموش باب بن سکتی ہیں۔ ۱۹۷۵ء میں مجید امجد نے ایک بہت خوبصورت نظم 'سپاہی' کے عنوان سے لکھی تھی جسے پڑھ کر میں نے اُسے اتنی اچھی تخلیق پر مُبارکباد بھیجی اور ساتھ ساتھ یہ بھی لکھا کہ اُس کی اس نظم کا سپاہی صرف پاکستانی نہیں بلکہ ہندوستانی بھی معلوم ہوتا ہے بلکہ وہ کسی بھی مُلک کا ہو سکتا ہے۔ اس لئے جب پاکستانی قلم کاروں کی ہنگامی حالات میں پیدا کئے ہوئے ادب کو اگر بڑا ادب یا زندہ رہنے والا ادب ماننے سے انکار کرتا ہوں تو اس کا مطلب صرف یہی ہے کہ وہ میرے نزدیک واقعی بڑا ادب نہیں ہے۔ لیکن آپس کے مسلّح ٹکراؤ کے نتیجے میں اگر کوئی بھی جیتو تن چیخ یا سِسکی اُبھرے گی اور وہ بڑے ادب کا روپ دھار کر سامنے آئے گی تو اُسے ضرور قبول کیا جائے گا بھلے ہی اُس کا خالق ہمیں اپنا دشمن ہی کیوں نہ قرار دیتا ہو!

تقسیم کے بعد اُردو کہانیوں سے جو مجموعی تاثر اُبھرتا ہے وہ صرف یہ ہے کہ آزادی کے فسادات نے ہی ہمیں ایک غالب فکری رُجحان دیا ہے۔ کیونکہ اُس کے بعد ہم اپنے معاشرے میں طبقاتی یا فرقہ وارانہ توڑ پھوڑ کو کبھی برداشت نہیں کر سکے ہیں۔ یہی رُجحان ہمارے مُلک کے سیکولر مزاج سے پوری پوری ہم آہنگی اور مطابقت بھی رکھتا ہے۔

اُردو پریشد چنڈی گڑھ کے سیمنار کے "ہماری کہانی" اس پار اُس پار' سیشن میں ۱۹۷۵ء میں پیش کیا گیا۔

اُردو ہندی کہانی کے مشترکہ رجحانات اور مسائل

یہ بات کچھ عجیب سی ہی لگتی ہے کہ ہم جب بھی کبھی جدید اُردو کہانی پر کچھ گفتگو کرنے بیٹھتے ہیں تو اُسے پریم چند سے ہی شروع کرتے ہیں۔ بلکہ پریم چند کے بھی آخری دَور سے جب انھوں نے "کفن" "پوس کی رات" اور "شطرنج کے مہرے" کہانیاں لکھی تھیں۔ جدید ہندی کہانی بھی اُنھیں کہانیوں سے شروع ہوتی ہے لیکن جن ادیبوں نے اپنے ترجموں سے اور مغربی کہانیوں کے اڈپٹیشنز (ADAPTATIONS) سے یا خود اپنے ہی تخلیق کئے ہوئے رومانی افسانوں سے جدید افسانہ نگاری کی بنیاد کے لئے کھاد کا کام کیا اُنھیں ہم اکثر بھول جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر اُردو میں ڈپٹی نذیر احمد، نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم، عبدالحلیم شرر، سلطان حیدر جوش اور سدرشن نے زمین ہموار نہ کی ہوتی تو شاید جدید اردو کہانی آج پچیس تیس سال پیچھے ہی ہوتی۔ لیکن کسی کسی زبان میں اچانک ایسا انقلاب بھی آجاتا ہے۔ جس کے لکھنے والے واضح طور پر تیسرے درجے کے رومانی اور جذباتی نظر آتے ہیں اُسی زبان کے آکاش پر دیکھتے ہی دیکھتے کئی چمکدار ستاروں کی کہکشاں سی نمودار ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ستارے رات کے اندھیرے میں ہی زیادہ چمکیلے نظر آسکتے ہیں۔ یہاں رات کو ذہن کے اندھیرے کی علامت کے طور پر استعمال کر رہا ہوں۔ ۱۹۲۰ء سے ۱۹۴۰ء تک ہندوستان کے لئے ایک تعلیمی انقلاب کا زمانہ تھا جس میں سیاسی، سماجی، تعلیمی، صحافتی اور ادبی سطح پر کئی جائنٹ (GIANTS) اُبھر کر سامنے آگئے تھے۔ اُس ہنگامی دَور میں جہاں ایک طرف آزادی کے لئے اندولن چل رہا تھا وہیں دوسری طرف کئی دوسرے بندھن بھی کاٹے جا رہے تھے جن کا بہت گہرا تعلق ہمارے سماج سے یا سماج کی لادی ہوئی جملہ روایات سے تھا۔ ادب کا سماج کے ساتھ بہت

گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ سماج کی حقیقی تصویر ہم اپنے ادب کے ہی آئینے میں بخوبی دیکھ سکتے ہیں۔ جس سماج نے ہمیں بیک بولنے کی آزادی دے دی تھی، اظہار کی قوت دے دی تھی اور صحافت میں ترقی کی وجہ سے بیرونی دنیا کے سارے غور و فکر کے بند دروازے اُس دَور کے ادیبوں پر بھی کھول دیئے تھے۔ ان کھلے دروازوں میں سے روشنی کا ایک ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر سا ذہنوں میں گھس آیا تھا۔ انگارے گروپ کے جملہ ادیب اور بعد کے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی حیات اللہ انصاری، علی عباس حسینی، اپیندر ناتھ اشک، اختر انصاری، احمد ندیم قاسمی، اختر اورینوی دیوبندر ستیارتھی، خواجہ احمد عباس، عزیز احمد، غلام عباس، سہیل عظیم آبادی، محمد حسن عسکری وغیرہ صرف دس بارہ سال کے ہی عرصے میں سامنے آ گئے تھے۔ یہ لوگ اپنے پیش رووں کی مانند سنٹی منٹل تھرڈ ریٹر (SENTIMENTAL THIRD-RATERS) نہیں تھے اگرچہ وہ بھی تھے سینٹی منٹل ہی۔ لیکن اُن کے یہاں وابستگی اور جذباتیت کے بھی نئے نئے پلیٹی چیوڈز (PLATITUDES) تھے۔ ساتھ ساتھ اُن کے یہاں ایک قسم کی حقیقت پسندی بھی تھی۔ سیکس کے بارے میں مریضانہ و صحت مند دونوں طرح کے رویے بھی تھے۔ اُن میں کچھ تو ترقی پسند تھے کچھ ادب برائے ادب کے حامی۔ لیکن وہ دونوں ہی گروہ جدید سمجھے جاتے تھے۔ پُرانی قدروں اور فرسودہ تصورات کو مسمار ہوتا دیکھ کر وہ سب کے سب شریف شیطانوں کی سی مسرت اور اطمینان محسوس کرتے تھے۔ اُردو افسانوں کے قارئین لگ بھگ اُسی زمانے میں جنیندر، بھگوتی چرن ورما، یشپال، امرت لال ناگر وغیرہ کے ناموں سے بھی آشنا ہوتے تھے جن کی رچنائیں ہندی سے اُردو میں منتقل ہونے لگی تھیں۔ یشپال کا رسالہ 'وِپلو' اردو میں 'باغی' کے نام سے برسوں تک بڑی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جاتا رہا۔ دونوں زبانوں کے ادیب ادب برائے زندگی اور ادب برائے ادب کی مجلسی بحثوں میں اکثر و بیشتر اکٹھے ہو جاتے۔ ایک گروہ اپنے سیاسی عقیدوں کو ادب سے الگ رکھ کر نہیں سوچنا چاہتا تھا کیونکہ وہ خود کو سماج اور زندگی کے سامنے ذمّہ دار سمجھتا تھا۔ اپنے ادب کو وہ آزادی اور انقلاب کے لئے پوری وفاداری سے ایکسپلائٹ کرنا چاہتا تھا۔ دوسرا گروہ اس قسم کی سیاسی وفاداری کو قبول کرنے سے یکسر انکار کرتا تھا۔ وہ سمجھتا تھا ایسی وفاداری ہمیں تسلیم شدہ آراء (ACCEPTED OPINIONS) کے ساتھ نتھی کر دیتی ہے۔ اور یہ وفاداری اُن لوگوں سے بھی ہمدردی رکھنے سے باز رکھتی ہے جو صحیح تخلیقی سطح پر بغاوت کرنے کے حامی تھے۔ خالص تخلیقی سطح پر سوچنے والے سیاسی نظریات سے بے تعلقی برتنے کے لئے اِس لئے زور دیتے تھے کہ اس سے تخلیقی ذہن میں نئے نئے تجربے کرنے کے لئے آمادگی کرنے کا حوصلہ ملتا ہے نیز تخلیقی ادب میں انسانی ہمدردی کا ایک نیا بُعد (DIEMENSION) بھی حاصل ہوتا ہے۔

اُردو افسانے میں فکر و عمل کی یہ جدید لہر ۱۹۴۷ء کے بعد بھی اُسی تیزی سے چلی اور کئی اور نئے لکھنے والے

مثلاً بلونت سنگھ، رضیہ سجاد ظہیر، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، شفیق الرحمٰن، شوکت صدیقی، اشفاق احمد، آغا بابر، مسیح الحسن رضوی، غلام الثقلین نقوی بھی سامنے آگئے۔ کسی ایک زبان میں اتنے سارے اچھا لکھنے والے پندرہ سولہ سال کے عرصے میں پہلے کبھی نہیں اُبھرے تھے۔ میں سمجھتا ہوں اُردو افسانے کی کامیابی میں اس کی زبان کی توانائی، دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے افکار اور مناسب الفاظ کو اپنے اندر سمو لینے کی کشادگی وصلاحیت اور خود اُردو کے جدید ترین زبان ہونے کا بھی بڑا ہاتھ رہا تھا۔ یہاں میں اُن سب افسانہ نگاروں کی بہت اچھی تخلیقات کا ذکر کروں تو شاید بات بہت لمبی ہوسکتی ہے۔ پھر بھی زندگی کے موڑ پر، ان داتا، گرہن، دانہ و دام، ٹوبہ ٹیک سنگھ، نیا قانون، ہتک، بانجھ، ہندوستان چھوڑ دو، پھوپھی، شکستہ کنگورے، جرابوں کا کارخانہ، میلہ گھومنی، لاٹھی پوجا، طلوع وغروب، میجر رفیق مارا گیا، دوسری موت، آنندی، اوورکوٹ، جگا، بیت جھڑ کی آواز، لندن لیٹر، ہمسفر، سرگم کی موت، گڈریا، توازن وغیرہ کہانیوں کے نام ایک ہی سانس میں لئے جا سکتے ہیں اُردو کے قارئین ان سے پوری طرح باخبر ہوں گے۔ ہندی کے پاٹھکوں نے بھی آزادی کے بعد چار پانچ سال کے اندر کم و بیش ان سب کہانی کاروں کی کہانیاں پڑھ لی ہوں گی جس طرح اُردو والوں کے نزدیک، بھیرو پرشاد گپت، امرت رائے، رانگے راگھو، موہن راکیش، دھرم ویر بھارتی، رگھوبیر سہائے، مارکنڈے وغیرہ ہندی کہانی کاروں کے نام اجنبی نہیں رہ گئے تھے۔ لیکن آزادی کے فوراً بعد کا زمانہ ایک عجیب سی اُداسی، افسردگی اور کھڑاؤ کا زمانہ تھا۔ اُردو اور ہندی دونوں زبانوں کے جدید ادب کے لئے یہی زمانہ بے حد اہم رہا ہے۔ کیونکہ آزادی ملی تو لٹی لٹی سی خوشی اور آنسوؤں، دونوں سے ہی ہمکنار جن آدرشوں کو سامنے رکھ کر آزادی کے لئے جدوجہد کی گئی تھی اور انقلاب کے سپنے دیکھے گئے تھے اُس منزل کے قریب پہنچ کر اچانک یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ سب سے بڑی لڑائی تو ابھی لڑنی ہوگی۔ اقتصادی اور سیاسی سطح سے الگ بھی ایک ایسی جدوجہد موجود ہے جو انسان کو اپنی ذات کو دریافت کرنے کے لئے کرنی پڑے گی۔ اب انسان ایک نئے قسم کے پرابلم سے دوچار ہو رہا ہے۔ وہ ہے اُس کے آزاد اور زندہ رہنے کا اموشنل پرابلم۔

یہ ۱۹۵۰ء کے بعد کا زمانہ ہے۔ کرشن چندر فسادات کے بارے میں کئی افسانے لکھ چکنے کے بعد عوام کی حقیقی غریبی کے پیچھے چھپے ہوئے بڑے بڑے سیاسی سرمایہ داروں کے ہاتھوں کو ایکسپوز کر رہا ہے۔ منٹو کو ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسے پاگل کے وجود میں خود کو مدغم کر کے چھوٹے چھوٹے بے حد (WITTY) لیکن رُوح تک میں اُتر جانے والے لطیفے (سیاہ حاشیے)، سُنانے کی دھن سوار ہے۔ بیدی 'لاجونتی' اور 'اپنے دُکھ مجھے دے دو' کے آفاقی غم میں شریک ہو کر ایک سچے فن کار کا کرب محسوس کر رہا ہے اور مطمئن سا نظر آتا ہے۔ اشفاق احمد اپنے قصبے سے ایک ہندو ٹیچر کو ترکِ وطن

کرجانے پر گذر رہا المیہ لکھتا ہے۔ شوکت صدیقی اپنے خوابوں کی سرزمین پر پہنچ کر بھی علم و آرٹ اور دوسرے تصورات کا خون ہوتے دیکھتا ہے تو 'سر گم کی دت' اور 'سمجھوتہ' جیسی کہانیوں کی تخلیق کرتا ہے اور پھر اس کے بعد مزید کچھ نہیں لکھ پاتا جیسے اچانک کہیں سے سناٹا آ گیا ہے کہیں سے انتشاد اسمگل ہو کر آگیا ہے اور ہر طرف پھیل گیا ہے۔ بظاہر کچھ بھی ہلچل نہیں ہے لیکن ایک بے چینی سی یقیناً ہے۔ ایک اضطراب سا مزور رہے۔ اس زمانے کے کرب کو میں بخوبی جانتا ہوں۔ اس وقت میں بھی انہی ساتھیوں کے ساتھ تھا۔ ہم سب پریم چند کے آدرش واد، آزادی سے پہلے کے لگائے ہوتے سیاسی نعروں سیکس (SEX) کے بارے میں لکھی گئی بچکانہ پہلیوں اور تحلیل نفسی STREM OF CONSCIOUS- NESS کی بھول بھلیوں سے اوب چکے تھے۔ غیاث احمد گدی، قاضی عبدالستار، جیلانی بانو، رام لعل، اقبال متین، ستیش بترا، جوگندر پال، بشیشر پردیپ، واجدہ تبسم اور قرۃ العین حیدر جو پہلے سے لکھ رہی تھیں، نیم رومانی، نیم جنسی اور مریضانہ (MORBID) قسم کی نفسیاتی فضا سے ہٹ کر ہی کچھ سوچنے لگے تھے۔

فکشن کو A PARADISE OF LOOSE ENDS کہا جاتا ہے۔ یعنی ایسی صنف ادب جس کی کوئی چار دیواری نہیں ہوتی لیکن اس کے باوجود وہ فن کے ایک مخصوص دائرے کے اندر ہی مقید ہوتی ہے اور اس کی اپنی ایک پہچان (IDENTITY) بھی ہوتی ہے۔ جو لوگ گذشتہ پندرہ بیس سال سے لکھ رہے تھے ان میں سے بیشتر کو حیرت ناک طور پر شہرت مل گئی تھی۔ وہ اب لکھنا بند بھی کر دیتے تب بھی انھیں اپنے مقام سے کوئی ہٹا نہیں سکتا تھا۔ ان میں سے کئی ایک نے اچھا لکھنا بند کر دیا یا وہ خود کو محض دہرانے ہی لگے تب بھی ان کی اہمیت کم نہیں ہو سکی۔ کرشن چندر زبیدی اور قرۃ العین حیدر کا ادبی سفر جاری رہا۔ بعد میں آنے والے لوگ یعنی بیچ کی پیڑھی والے اس بات سے کانشس ہو گئے کہ وہ اپنی پہچان کس انداز سے دے پائیں گے۔ لیکن یہ سب کے سب بہت اچھے لوگ تھے۔ وہ اب بھی ویسے ہی اچھے اور نیک ہیں کیونکہ انھوں نے خود کو منوانے کے لئے کبھی کوئی ہنگامہ کھڑا نہیں کیا، انھیں اپنی قوت فکر پر کامل اعتماد تھا۔ جس قسم کی نئی کہانی کی انھیں تلاش تھی وہ انھیں تھوڑی سی کوشش کرنے پر مل جاتی تھی۔ قرۃ العین حیدر نے اسی زمانے میں 'سیتا ہرن'، 'ہاؤسنگ سوسائٹی' جیسے طویل افسانے اور ناولٹ لکھے۔ ان کی کہانیوں میں بار بار ایک تعلیم یافتہ، انٹلکچول مگر افسردہ لڑکی کا کردار ملتا ہے جو دیس بدیس میں ذہنی سکون کی تلاش میں بھٹکتی پھرتی ہے۔ انھوں نے جاگیرداری نظام کے مٹ جانے کے المیئے بھی لکھے ہیں۔ جو نری جذباتیت سے ہی آلودہ نہیں ہیں ان میں ایک انٹلکچول فلیور (FLAVOUR) بھی مل جاتی ہے۔ قاضی عبدالستار نے بھی قرۃ العین حیدر کی طرح جاگیرداری نظام کی شان و شوکت اور دبدبہ ختم ہو جانے کے نوحے پیش کئے ہیں مثلاً 'پیتل کا گھنٹہ'، 'بادل'، 'شب گزیدہ'،

وغیرہ لیکن ان میں انٹلکچول فلیور سے کہیں زیادہ جذباتی خوشبو کا ہی احساس ہوتا ہے۔ جیلانی بانو نے روشنی کے مینار، ستیہ وان ساوتری، نروان اور جگنو اور ستارے جیسی مختصر و طویل کہانیاں لکھیں۔ اُن کے یہاں حیدر آباد کے متوسط گھرانوں کے علاوہ عام ہندوستانی عورت کے سوچنے اور سمجھنے کا ایک نیا احساس بھی ملتا ہے جو واجدہ تبسم کی طرح بے باک اور جنس زدہ نہیں ہے۔ جگنو اور ستارے حیدر آباد کے پولیس ایکشن پر ایک خوبصورت ناولٹ ہے۔ اقبال متین کے یہاں گریویارڈ جیسی عظیم رومانی کہانی کے علاوہ حیدر آباد کے نوابی دور کی بھی بڑی کامیاب جھلکیاں ہیں۔ رام لعل کے یہاں رفیوجی خاندانوں کی آبادکاری کے مسائل (نئی دھرتی پرانے گیت، ایک شہری پاکستان کا نصیب جلی) کے علاوہ ریلوے ماحول کی کامیاب عکاسی (دادسی وغیرہ) بھی ملتی ہے۔ سنتیش بترا کے یہاں اونچے طبقے کا ٹھاٹ باٹ والا ماحول ایک عجیب سے انتشار کے ساتھ منعکس ہوتا ہے جیسے اُس طبقے کی جڑیں کہیں نہیں ہیں۔ یہ سب کہانیاں اپنے موضوعات، ٹریٹ منٹ اور احساس کی بنا پر اپنے پیش روؤں کی کہانیوں سے الگ بھی نظر آتی ہے اور ممتاز بھی۔ ان کی کہانیوں کے بارے میں اگر زیادہ شور برپا نہیں ہوا تو اس کی بڑی وجہ وہی ہے کہ انھوں نے خود کو منوانے کے لئے ادبی پلیٹ فارموں پر ہنگامے نہیں کئے۔ ان کے زمانے میں ترقی پسند تحریک کمزور پڑتی گئی اور کسی نئے رجحان کے پنپنے اور اُبھرنے میں کچھ دیر لگ گئی۔ اللہ کے ان نیک اور شریف بندوں کے ہندی میں ہم عصر ادیب میرے خیال میں دھرم ویر بھارتی، موہن راکیش، کملیشور، پھنیشور رینو، امرکانت، راجندر یادو، نرمل ورما وغیرہ ہیں۔ ہندی کے ادبی اکھاڑوں کی خبریں اُردو کے ادیبوں تک بھی پہنچتی رہی ہیں۔ اُردو کے ادیبوں کو اس بات کا بھی احساس ہے کہ اسی زمانے میں ہندی کہانی نے بہت تیزی سے ترقی کی منزلیں طے کی ہیں۔ اُردو رسالوں میں ہندی کی کہانیاں وقتاً فوقتاً شائع ہوتی رہی ہیں۔ لکھنؤ کے ماہنامہ "کتاب" نے تو ٹھاکر پرشاد سنگھ کی، عابد سہیل کی اور میری کوششوں سے جدید ہندی کہانی کا ایک خاص نمبر بھی شائع کیا تھا جس سے بہتوں کو یہ اندازہ ہوا کہ ہندی کہانی اُردو کی کہانی سے آگے نکل رہی ہے۔ اگر ایسا واقعی ہوا ہے تو اس پر اُردو والے بھی فخر کر سکتے ہیں۔ اگر میں کسی بھرم میں مبتلا نہیں ہوں تو کہوں کہ اُردو کے ہی کچھ اچھے ادیبوں نے (کرشن، بیدی، منٹو وغیرہ) ہندی میں بھی اپنی ایک پوری نسل پیدا کر دی ہے۔ اُن کے اثرات کئی نوجوان ہندی کہانی کاروں کے یہاں تلاش کئے جا سکتے ہیں۔

آزادی کے بعد ہندی میں کہانی کی ترقی اور مقبولیت نے نئے نئے لکھنے والوں کی ایک خاصی بھیڑ لگا دی ہے۔ لیکن ابھی اُردو کو رویندر کالیہ، منو بھنڈاری، کاشی ناتھ، کامتا ناتھ، ممتا کالیا، ہردلیش، دودھ ناتھ سنگھ، شترو گھن لال وغیرہ بہت سے نئے لکھنے والوں سے روشناس ہونا

ہے۔ اسی طرح ہندی والوں کے سامنے بھی اُردو کے کئی نئے کہانی کاروں کو پیش کرنا ہے۔

قریب قریب ہر بڑے شہر میں ان دونوں زبانوں کے ادیب ایک دوسرے کے بہت قریب ہیں۔ وہ ایک ہی ٹیبل پر بیٹھ کر اپنے اپنے مسائل حل کرتے ہیں اور اس طرح ایک دوسرے کے رویوں سے بھی براہِ راست متاثر ہوتے ہیں۔ یوں بھی الگ الگ زبانیں بولنے والے سماجی اور معاشی طور پر ایک دوسرے سے بہت زیادہ دُور نہیں ہوتے ہیں۔ وہ ایک ہی دفتر میں کام کرتے ہوں، ایک ہی وقت پر چھٹی پاتے ہوں اور ساتھ ساتھ بس کی لمبی لمبی قطاروں میں کھڑے ہو کر بس کا انتظار کرتے ہوں تو اُن کے مسائل الگ الگ کیونکر ہو سکتے ہیں۔ اُردو کے نئے ادیبوں میں ہندی کے نئے لیکھکوں کی طرح کچھ ایک ہاتی بروز یعنی نک چڑھے بھی آ گئے ہیں جو خود کو EXPERIMENTALIST ایکسپیریمنٹلسٹ کہتے ہیں، خیالات میں بھی اور تکنیک کے معاملے میں بھی اگر واقعی وہ ایسا کر بھی سکتے تو یہ امر ادب کے لئے نیک فال ہوتا۔ کچھ ایک کے یہاں ایسے تجربے صرف فیشن کی حد تک ملتے ہیں۔ ان میں تھاٹ کنٹنٹ THOUGHT CONTENT بالکل نہیں ملتا یا اگر ملتا ہے تو اس قدر مہمل کہ کوئی مفید مطلب بات کا نکالنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بلکہ احساس یہ ہوتا ہے کہ وہ کہانی نہیں لکھ رہے ہیں جدیدیت کے نام پر محض بلف (BLUFF) کر رہے ہیں۔ تکنیک، اظہار، رویہ اور فکر کے نام پر وہ کوئی واضح راہ نہیں دے پا رہے ہیں۔ محض مشہور ہونے کے لئے ہی اس قسم کا ادبی پوز (POSE) بنا کر آ گئے ہیں۔

ایک جدید ادب کی صحیح پہچان یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کی صحیح عکاسی کرے۔ اُس کے ارد گرد جو انتشار ہے، سامنے جو اندھیرا ہے اُس کے اسباب اور کرداروں پر پڑنے والے نفسیاتی عمل کی نشاندہی کرے۔ اس کے برعکس وہ اپنی تخلیق کو ہی اُلجھا ہوا کیوں پیش کرتا ہے؟ اُس کا معاشرہ اگر بے حسی اور لاتعلقی میں مبتلا ہے اور اُسے بے حسی اور لاتعلقی (DETATCHMENT) کو وہ ایک فکری اور فنی شاہکار بنا کر پیش بھی کرے۔ زندگی کا مسئلہ اگر صرف روٹی، روزی تک ہی محدود ہوتا تو اُسے حل کرنا اتنا مشکل نہ ہوتا۔ اصل مسئلہ اُس کے فلسفیانہ اور پیچیدہ رویوں کا ہے۔ انسان بیک وقت نرم دل بھی ہے اور پتھر دل بھی۔ محبت کا بھوکا بھی اور نفرت کا خوگر بھی۔ بے حد سیدھا سادا بھی ہے اور انتہائی مکار بھی ہے لیکن یہ تو دوسروں کو دیکھ کر بہت آسانی سے معلوم ہو جاتا ہے جو انسان خود اپنے آپ کو سمجھنے کی خواہش رکھتا ہے حیرت ہے کہ وہ بھی اپنے ہی ذہنی کارخانہ کے سارے کل پُرزوں کو جاننے میں ناکام رہ جاتا ہے۔ یہیں سے ہمارے رویے بنتے ہیں۔ یہیں سے ہمارے محبت کے سوتے پھوٹتے اور نفرت کے سانپ پھن اُٹھا کر پھنکارتے ہیں۔

جدید سے جدید تر کے سفر میں کچھ لوگوں نے واقعی کچھ کامیابی حاصل کی ہے۔ اُن میں سرِ فہرست

جوگندر پال ہیں۔ اُن کا جو سفر افریقہ کی دھرتی سے شروع ہوا تھا وہ بھی جدید رجحانات کا حامل تھا۔ اِدھر اُس نے دو بہت اچھی کہانیاں دی ہیں۔ 'بازیافت' اور 'رسائی'۔ لیکن اُن کے یہاں بھی اب دہرانے کا عمل کثرت سے شروع ہو گیا ہے بلراج مین را بھی صرف دو ہی بہت اچھی علامتی کہانیاں 'ماچس' اور 'وہ' دے سکا ہے۔ سریندر پرکاش کی 'وِدوشک کی موت' اور 'رونے کی آواز' جیسی کہانیاں بہت عرصے تک یاد کی جائیں گی۔ 'رونے کی آواز' کہانی جب ہندی میں 'ساریکا' میں چھپی تو کملیشور نے اُسے ہندی کی اُپلبدھی (حاصل) قرار دیا۔ اُردو کی کہانی کو ہندی کی کہانی قرار دے کر اُس کی تعریف کرنے میں کوئی بُرائی نظر نہیں آتی لیکن ہندی زبان پر یہ بھی لازم آتا ہے کہ وہ بھارت کی سبھی زبانوں کا وجود برقرار رکھتے ہوئے اِن کی کہانیوں کو بھارتی یا ہندی کہانیاں قرار دیا کرے۔ جس طرح روس کی مختلف زبانوں کی کہانیاں ہم روسی کہانیاں ہی سمجھ کر پڑھتے اور انجوائے (ENJOY) کرتے ہیں۔

اپنے ایک مضمون میں نیمی چند جین نے ہندی کی نئی کہانیوں کے بارے میں کہا ہے کہ وہ عورت اور مرد کے باہمی رشتے پر زیادہ اور بڑی جرأت سے بول دینے لگی ہیں۔ ممکن ہے ہندی کے نئے لکھنے والوں میں سیکس (SEX) کی آزادی نے پہلی مرتبہ اب آ کر کروٹ لی ہو لیکن اُردو میں یہ سلسلہ پورے حقیقت پسندانہ اور ہیومن (HUMANE) نکتہ نظر سے پچھلے تیس برسوں سے چل رہا ہے۔ اُردو میں نئے لکھنے والوں کے سامنے یہ موضوع اوبسشن (OBSESSION) بن کر کبھی نہیں اُبھرا ہے۔ اگر کوئی احساس واقعی اوبشن بن کر اُبھرا ہے تو وہ ہے علامت اور استعارے کا استعمال نئے لکھنے والوں میں تو یہ احساس ایک آندھی کی طرح آ گیا ہے۔ اس سلسلے میں ظفر اوگانوی، اکرام باگ، رشید امجد، قمر احسن، شفیع مشہدی، کلام حیدری، شوکت حیات احمد، یوسف، م ندیم، فیاض رفعت، انور سجاد، خالدہ اصغر، خلیل مامون، موہن لال وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ اُردو کہانی میں یہ رُجحان جدید نظم کی وجہ سے آیا ہے۔ علامتی اور استعاراتی نظمیں اُردو میں ن۔م۔ راشد اور میراجی کے ہی زمانے سے مقبول ہیں۔ اِن پر ہمارے نقادوں نے اتنے زیادہ اور اتنے اچھے اچھے مضامین لکھے ہیں کہ ہمارے جدید اُردو افسانے کے نئے اُمیدوار اس فریب میں مبتلا ہو گئے ہیں کہ اگر وہ ایسی کہانیاں نہیں لکھیں گے تو نقاد اُن کا ذکر کبھی نہیں کریں گے۔

اُردو کہانی میں تنقید کا مسئلہ ہمیشہ حوصلہ شکن رہا ہے۔ شاعری پر بات بہت زیادہ ہوئی ہے کہانی پر بہت ہی کم اگرچہ اُردو کے تیسری دہائی کے کہانی کاروں نے اپنے ساتھ ساتھ ہی کچھ نقاد پیدا کر لئے تھے جن میں سیّد احتشام حسین، آل احمد سرور اور وقار عظیم قابلِ ذکر ہیں جن کے ہندی میں ہم عصر رام بلاس شرما، پرکاش چندر گپت، نامور سنگھ وغیرہ تھے۔ اُن کے بعد دو ہی نام ایسے اُبھرتے ہیں جنھوں نے افسانے پر تنقید کے لئے ایک میدان بنایا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر وزیر آغا۔

انھوں نے واقعی اپنے عہد کی کہانی کو اُس کے پورے پس منظر میں دیکھنے، سمجھنے اور سمجھانے کی قابل تعریف کوشش کی ہے۔ ان کے علاوہ جن نقادوں نے کبھی کبھی ذائقہ بدلنے کے لئے افسانے کی تنقید پر طبع آزمائی کی ہے اُن میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر قمر رئیس، محمود ہاشمی، شمس الرحمن فاروقی، شریف احمد، انور سدید، نید نثار مصطفےٰ وغیرہ کے نام لے سکتے ہیں لیکن اُردو کہانی کی موجودہ منزل تک پہنچتے پہنچتے یہ بات بالکل واضح ہو چکی ہے کہ کہانی کار کو اب کسی نقاد کی موجودگی یا عدم موجودگی سے خوف زدہ ہونے کی قطعی ضرورت نہیں ہے کیونکہ کہانی ایک ٹوٹتا ہوا محل ہرگز نہیں ہے۔ جسے سہارے کے لئے لکڑی کے بڑی بڑی شہتیروں کی ضرورت پڑے یہ تو موجیں مارتی ہوئی ایک رواں دواں ندی کی طرح آگے ہی بڑھ رہی ہے۔ اس کے راستے میں کہیں موڑ بھی آجاتے ہیں، کہیں پہاڑ اور چٹانیں بھی اور یہ اپنا راستہ بہرحال تلاش کر لیتی ہے۔ کہانی کار کو اُس وقت اتنی مایوسی ضرور ہوتی ہے جب اُس کا نقاد اُس کے طرز فکر و عمل کا ذہنی طور پر ساتھ نہیں دے پاتا ہے۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ اب اُردو کا کہانی کار خود ہی اپنی کہانی کا نقاد بھی بن رہا ہے۔ یہ اثر غالباً ہندی سے ہی آیا ہے۔ کملیشور، راجندر یادو اور کچھ دوسرے کہانی کاروں نے جس اعتماد اور محنت سے اپنی اور اپنے ساتھیوں کی کہانیوں پر لیکھ لکھے ہیں اُس سے اُردو افسانہ نگاروں کو بھی ایک تحریک ملی ہے۔ میں سمجھتا ہوں اُن کی یہ کوشش آگے چل کر کہانی کی تنقید کے سلسلے میں کوئی بہت بڑا رول ادا کرنے والی ہے۔

ایک آخری بات۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے مضمون میں (جسے مضمون کہنا زیادتی ہوگی) اُردو فکشن کے پاٹھکوں کی کمی کا رونا رویا ہے۔ اور اس کی وجہ اُردو زبان کے دھیرے دھیرے مٹتے جانے میں ڈھونڈی ہے جہاں تک اُردو زبان کے مٹنے کے عمل کا تعلق ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کے ناولوں اور افسانوں کے قارئین کی کمی کا حقیقی سبب سنجیدہ ادب کے شائقین کی ازلی کمی ہی ہے۔ اُردو کیا دوسری زبانوں میں بھی جس میں ہندوستان کے علاوہ دوسرے ممالک کی زبانیں بھی شامل کی جا سکتی ہیں، سنجیدہ افسانے پڑھنے والے ہمیشہ کم رہے ہیں۔ گھٹیا، رومانی اور پرفٹ پاتھ والی تحریروں کے قارئین ہر کہیں لاکھوں کی تعداد میں مل جاتے ہیں۔ سنجیدہ اور صحت مند ادب تخلیق کرنے والے خود بھی اقلیت میں رہے ہیں اور اُن کے پڑھنے والے بھی۔

(۱۹۷۳ء)

افسانے کا افسانہ

میرے لئے افسانہ لکھنے کی اوبسشن بنیادی طور پر ایک فکری کرب سے نجات پانے کا ایک نفسیاتی ذریعہ ہے۔ لیکن میں ان الفاظ کی آڑ لے کر بھی اس سچائی سے نجات نہیں پا سکتا کہ میں اپنے تجربات دوسروں تک منتقل کرنے کی شدید خواہش میں مبتلا ہوں۔ کوئی بھی جذباتی تجربہ جب دوسروں تک منتقل ہو جاتا ہے تو اُس کا ردِ عمل بھی ضرور ہوتا ہے۔ یہ ردِ عمل ایک اور جذباتی تجربہ ہوتا ہے۔ ہماری سوسائٹی کا ڈھانچہ صرف انفرادی تجربات کے بل پر نہیں قایم ہوا کیونکہ کوئی بھی شخص محض اپنے افکار کے سہارے زندہ نہیں رہ سکتا۔ اگرچہ انفرادی سوچ کی بھی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہے لیکن جب کوئی شخص جس کا تعلق اتفاق سے فنون کی تخلیق سے ہو اُسے ایسے لوگ مل ہی جاتے ہیں جو اُس کے تجربے میں شریک ہونا پسند کرتے ہیں۔ چنانچہ کسی کے انفرادی تجربے میں سوسائٹی کی ایسی شرکت کو نہ صرف فن کی تخلیق کے لئے بلکہ خود سوسائٹی کے اندر مسلسل رونما ہوتی رہنے والی تبدیلیوں کا ایک سبب سمجھا ہوں اور اُسے فکری ارتقاء کے لئے ایک صحت مند علامت بھی۔

لیکن افسانے کی تخلیق سراسر ذاتی تجربہ ہرگز نہیں ہوتی ہے۔ اس میں گرد و پیش کے واقعات، شور و غُل اور اس کے رنگ و بو بھی شامل ہوتے ہیں۔ اس کی صرف فکری اساس انفرادی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک شخص نے کسی دوسرے شخص کو قتل ہوتا ہوا دیکھا — تو یہ تو ایک واقعہ ہوا جس کا ذکر ایک خبر جتنی ہی اہمیت رکھتا ہے اور وہ اُسی سچوایشن کو ایک خاص ڈرامائی ڈھنگ سے پیش کرنے کا تجربہ بھی بن سکتا ہے جس کی مدد سے ہمارا فکشن رائٹر ایک مُدّت سے اپنے قاری کو وُرطۂ حیرت میں مُبتلا

کرتا آیا ہے۔ لیکن اسی تجربے کا ایک فکری اظہار یہ ہوسکتا ہے کہ اُس شخص کے قتل کو محض فرض کرلیتا ہے اور اُس کے بعد پیش آنے والے سارے ردِ عمل کو بھی ایک فرضی مگر حقیقی گہرائی کے ساتھ بیان کرتا چلا جاتا ہے اور اُس کا یہ فکری اظہار ایک نئی ڈیپتھ اس طرح سے بھی حاصل کرلیتا ہے جب وہ اُسی قتل کو اپنا قتل تصور کرکے احساسات کی ایک دوسری فضا پیش کردیتا ہے۔

اسی واقعے کے اور بھی متعدد فکری پہلو ہوسکتے ہیں شلاً ایک یہ بھی کہ قتل کے واقعے سے سوسائٹی نہ صرف یہ کہ بالکل متاثر نہیں ہوتی بلکہ وہ اُس قتل کو جائز قرار دے دینے کی مرتکب ہوجاتی ہے۔ سوسائٹی کے قاتل کے کردار میں تبدیل ہوجانے اور اُس کے اندر ذہنی بہیمت کا احساس تک پیدا نہ ہوسکنے کی تصویر پیش کرنا میرے نزدیک افسانوی فکر کی ایک ایسی معراج ہے جو بڑی سے بڑی غیر مہذب تعلیم یافتہ سوسائٹی کو بھی کبھی نہ کبھی ایک نئی نہج پر لا کھڑا کرنے میں یقیناً کامیاب ہوجاتی ہے۔

ہمارا افسانہ جو اتفاقی واقعہ اور جذباتی تجربہ ــــ دونوں کو ایک مشترکہ اساس بناکر تخلیق اور تبلیغ کے کبھی جوشیلے کبھی سرد قسم کے بیانات کی منزلوں سے گزرا ہے اب ایک نئی وابستگی کا حامل نظر آنے لگا ہے۔ ذاتی طور پر مجھے اپنے بیشتر پیش رو افسانہ نگاروں کے اور کبھی کبھی خود اپنے بعض فنّی تجربے بھی فکری سطح پر بے حد کھوکھلے اور غیر دلکش محسوس ہوتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ یہ دُنیا پہلے اتنی چھوٹی نہیں محسوس ہوتی تھی۔ چونکہ یہ بہت بڑی معلوم ہوتی تھی اس لئے اس کے بے شمار دائرے بھی تھے۔ ہر ایک دا ے میں ایک الگ تہذیب اور ایک مختلف طریقِ زندگی قید تھا۔ جتنا کچھ جہاں بھی قید تھا، اپنی لکشمن ریکھا سے باہر آنے کی ہمت نہیں کرپاتا تھا۔ اور اب بدلتے ہوئے حالات میں اُس کے اچانک اغوا کرلئے جانے اور اپنی شستت روزمین کے چاروں طرف ہانپتے ہوئے بھاگے بھاگے پھرنے میں کوئی زیادہ فرق نہیں رہ گیا ہے۔ اپنی ہی دُنیا کو جغرافیائی اعتبار سے دریافت کرلینے کا پہلا جذباتی صدمہ مجھے یہ محسوس ہوا کہ پوری دُنیا تقسیم کرلی گئی ہے اور اُس کی حدبندیاں بین الاقوامی طور پر تسلیم کی جاچکی ہیں یعنی اب اجتماعی طور پر گھر سے نکلنے کا نتیجہ ایک بہت بڑی عالمی جنگ کے علاوہ اور کوئی نہیں ہوسکتا جس میں تین چوتھائی زندگی کے تباہ ہوجانے کا امکان یقینی ہے۔ اس بات کا ایک سیدھا سا مطلب یہی ہوسکتا ہے کہ انسان بڑے بڑے بیرونی کارناموں سے پرہیز کرکے اپنے اندر سمٹ جائے لیکن اپنے اندر سمٹ کر خود اپنے آپ کو ڈسکور کرنے کی عادت میں مبتلا ہوجانا بھی کوئی بڑا تجربہ اس لئے نہیں ہوسکتا کہ یہ عمل بھی ایک جہدِ مسلسل کا متقاضی ہے۔

افسانہ نگاری کے واسطے سے بات کروں تو میں کہوں گا کہ جس آفس میں میں کام کرتا ہوں وہ میرے گھر سے بیس بائیس میل دُور ہے۔ وہاں تک پہنچنے کے لئے مجھے بس اسٹاپ پر ایک لمبی کیو میں

گھنٹوں کھڑے رہنا پڑتا ہے اور بس اکثر بھری ہوئی نکل جاتی ہے۔ میں کسی طرح دفتر کی عمارت تک پہنچ بھی جاتا ہوں تو اُس کی پانچویں یا چھٹی منزل پر لفٹ کے ذریعے سے جانے کے لئے پھر ایک کیو میں لگ جاتا ہوں۔ طویل فاصلوں کو طے کرنے، لمبی لمبی قطاروں میں کھڑے کھڑے آگے بڑھتے اور تھکا دینے والے انتظار کے عمل سے بھی مجھے اپنے آپ کو دریافت کرنے میں مدد ملتی ہے لیکن خود دریافتی کا عمل بذاتِ خود اتنا تیز یقینی نہیں ہے۔ اس لمحے تک پہنچنے سے پہلے میں ایک چڑچڑا یا انتہائی باتونی کردار بن کر اُبھر آتا ہوں۔ میں زبانی سیاست میں بھی بہت زیادہ دلچسپی اس لئے لیتا ہوں کہ اُس سے میرا طویل سفر آسانی سے کٹ جاتا ہے۔ جس سفر کو میں اتنی آسانی سے کٹتا ہوا محسوس کر کے مطمئن ہوتا رہتا ہوں وہ میرے جسم سے توانائی اور میرے چہرے سے شادابی تک چپکے چپکے اُڑاتا رہتا ہے جس کی مجھے خبر تک نہیں ہوتی۔ کیونکہ میں جب اس فریب میں مبتلا رہتا ہوں کہ میں بڑے غیظ و غضب میں مبتلا ہو کر ہر کسی پر مکّہ تان سکتا ہوں اور بڑے زور کا قہقہہ بھی لگا سکتا ہوں تو میرے اندر کی ساری طاقت نہ صرف برقرار ہے بلکہ پہلے سے کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ اور پھر ایک روز اچانک مجھ پر یا میرے افسانے کے کسی کردار پر یہ منکشف ہوتا ہے کہ یہ سارا عرصہ اپنے ہی اندر سفر کرتے ہوئے اور اپنی ذات کے اندرون کے صرف ایک گوشے تک پہنچنے کے لئے آدھی سے زائد عمر کیو میں کھڑے کھڑے گذر گئی ہے تو یہاں ایک نیا جذباتی صدمہ محسوس ہوتا ہے۔ اور گھر سے دفتر تک کا فاصلہ آنِ واحد میں بیتی ہوئی لمبی عمر کی علامت بن جاتا ہے۔

نئے افسانے کی تخلیق اب وابستگی، غیر وابستگی، گرد و پیش کے بارے میں سوچنے، اُسے سمجھنے اور اُسی سے متعلق فکری اظہار کے مختلف رویے سے عبارت اور تخلیقی اظہار ہمیشہ ذاتی فکر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جس طرح کوئی باشعور آدمی دیکھتا ہے اور سوچتا ہے اور پھر اپنے فکری خاکے کے خد و خال سنوارتا ہے۔ کسی بھی تصویر کے سارے رُخ کبھی ایک سے نہیں ہوتے کیونکہ آنکھ کا زاویہ کبھی ایک سا نہیں ہو سکتا۔ ناک اگر کسی خاص زاویہ نگاہ سے اتنی زیادہ لمبی نظر آنے لگتی ہے کہ وہ پورے چہرے سے بالکل الگ تھلگ معلوم ہو یا آنکھیں کسی خاص چہرے سے جدا ہو کر انسان کے پیٹ پر دکھائی دینے لگیں تو اُس سے بھی خاص فرق نہیں پڑتا۔ ضرورت صرف اُس زاویۂ نگاہ کو سمجھنے کی ہوگی کیونکہ آنکھ اُسے کسی ترچھے، اونچے یا پینورامک اینگل (PANORAMIC ANGLE) سے دیکھ رہی ہوتی ہے۔ یہ امر اتفاقیہ بھی ہو سکتا ہے اور شعوری بھی۔ شعوری طور پر دیکھنے میں فنکاری اور نظر بازی، دونوں نقطہ ہائے نظر کار فرما ہو سکتے ہیں۔ تجربہ احساس اور شعور دونوں کو جنم دیتا ہے۔ احساس اور شعور کا فنکارانہ استعمال تجربے کی اہمیت کو نہ صرف بڑھا دیتا ہے بلکہ اُس کی معنویت کی نئی سطحیں دریافت کرنے میں معاون بن جاتا ہے۔

ایک آدمی جسے نیند میں چلنے کی عادت تھی ایک روز چلتے چلتے اچانک دوزخ کے دروازے پر جا کھڑا ہوتا ہے۔ دوزخ کی آگ کی تپش اُسے گھر کی راحت کی یاد دلاتی ہے اور وہ اُلٹے پاؤں گھر واپس آجاتا ہے۔ لیکن گھر کا دروازہ اُسے اندر سے بند ملتا ہے۔ وہ بار بار دستک دے کر دروازہ کھلواتا ہے لیکن اُس کے گھر کے مکیں بدل چکے ہیں۔ یہ معلوم کر کے اُسے اور بھی حیرانی ہوتی ہے کہ جس گھر سے گئے ہوئے اُسے چند منٹ سے زیادہ نہیں گزرے وہ سینکڑوں برسوں میں تبدیل ہو چکے ہیں اور جن لوگوں سے وہ مخاطب ہے وہ اب اس کی زبان تک نہیں سمجھ سکتے ہیں۔

یہ مثال میں نے اپنی ہی ایک لمحاتی سوجھ کی مدد سے دی ہے اور اس تصویر کو سمجھانے کے لئے میں اس طرح کوشش کرتا ہوں کہ دوزخ انسان کا ایک مذہبی رویّہ ہے۔ گھر کی طرف واپسی اُس کی جذباتی کشمکش کو ظاہر کرتی ہے، نیند میں چلنے کی عادت کائنات کے بارے میں اُس کے محدود علم کی علامت ہے اور یوں پوری تصویر میرا نظریاتی اظہار اس لئے بن سکتی ہے کہ میں نے اپنے قاری کو بدلی ہوئی زبان کے جذباتی صدمے سے دوچار کرانے کی ایک شعوری کوشش کی ہے۔

میرا افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل

اگر آپ اجازت دیں تو میں آپ کو ایک بے نام کہانی کار کی ایک بہت ہی مختصر کہانی سُناؤں ـــــ ایک ننھی چڑیا ـــــ وہ اناج کے ایک بہت بڑے ڈھیر پر جا بیٹھی، اُس نے اپنی چونچ میں ایک دانہ اُٹھایا اور پھر سے اُڑ گئی۔ کچھ دیر بعد وہ پھر آگئی۔ اُس نے پھر ایک دانہ اُٹھایا اور پھر اُڑ گئی۔ اُس کے بعد وہ پھر واپس آئی اور پھر سے ایک دانہ اپنی چونچ میں اُٹھایا اور پھر سے ! ـــــ اتنی ہی دیر میں اُس سے یہ کہانی سُننے والے بچّے بیزار ہو کر بولے ـــــ "اپنی کہانی اب آگے بھی تو بڑھایئے"۔

کہانی کار نے ہنستے ہوئے جواب دیا" کہانی آگے کیسے بڑھ سکتی ہے جب تک اناج کا وہ ڈھیر ختم نہیں ہو جاتا۔!"

میری بات کا تعلق نہ تو اُس کہانی کار سے ہے نہ ہی اناج کے ڈھیر سے' بلکہ اُن روّیوں سے یقیناً ہے جن کا اظہار کہانی کار اور اُس کے سامعین نے کیا تھا۔ ہر دَور میں کہانی سے متعلق دو ہی روّیے ہمیشہ کارفرما رہے ہیں یعنی کہانی میں کسی نہ کسی اسٹیج پر ایسی یکسانیت ضرور آجاتی ہے کہ اُس کے قارئین بور ہو اُٹھتے ہیں اور ہاتھ میں اُٹھائی ہوئی کتاب یا رسالے کا جلدی سے صفحہ پلیٹ دیتے ہیں اور افسانے میں یہ جلدی سے صفحہ پلیٹ دینا میرے لئے کافی اہمیت رکھتا ہے۔ چونکہ میں نے بھی ایک قاری کی حیثیت سے دوسروں کا افسانہ پڑھتے وقت کئی بار شروع میں ہی صفحہ پلیٹ دیا ہے' اس لئے میں افسانے میں یکسانیت کو بہت ہی مضر سمجھتا ہوں۔

یوں تو کہا جاتا ہے کہ ہمارے پاس لکھنے کے لئے موضوعات ہیں ہی کتنے ! دنیا کی ہر زبان

کی کہانیاں بنیادی طور پر دس بارہ گنے چنے موضوعات کے دائرے سے باہر نہیں نکلتیں۔ لیکن یہ جملہ بھی غالباً
کسی ایسے نقاد نے کہا تھا جو کہانی میں صرف موضوع یعنی پلاٹ کو ہی اہمیت دیتا تھا۔ جبکہ ہمارے
سامنے اور ہمارے تحت الشعور اور مستقبل کے نامعلوم دھندلکے میں اتنا کچھ بکھرا ہوا ہے، اتنا کچھ پھیلا
ہوا ہے کہ اگر ہم صرف انسانی آنکھوں کا ہی مطالعہ پیش کریں جو سوچ سوچ کر سکڑتی اور پھیلتی ہیں تو
شاید ہزاروں نئی کہانیاں وجود میں آجائیں اور ان کا دس بارہ گنے چنے موضوعات سے ذرا سا بھی تعلق
جڑا ہوا معلوم نہ ہو!

کہانی کا ایک اہم عنصر ہمارا رویّہ بھی ہے جس کے کئی زاویے ہیں۔ انسانی ذہن پر ایک ہی واقعے
یا ایک ہی منظر کا ردّعمل بےشمار طریقوں سے ہوتا ہے۔ ہمارے کہانی کاروں نے ان رویوں کو مختلف
زمانوں میں، مختلف حالات میں مختلف طریقوں سے ہی پیش کیا ہے۔ لیکن یہ بات عالمی ادب کے
OUTSTANDING WRITERS کے ہی بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ جن کے یہاں تلاش و جستجو کا
سلسلہ موضوع اور رویے کی جملہ پیچیدگیوں سے بہت اوپر اٹھ کر فن کی مروّجہ حدوں کو توڑتا اور
پھلانگتا ہوا بہت دور تک چلا گیا ہے۔ لیکن کوئی بھی افسانہ نگار یا بہت سے افسانہ نگار مل کر بھی
ہمیشہ نہ تو موضوعات اور رویوں سے انحراف کرکے مطمئن ہو سکتے ہیں اور نہ ہی وہ فنی دیواروں کے اوپر
سے کود کود کر قارئین کو اپنی بازیگری کے کارناموں سے خوش رکھ سکتے ہیں۔ انسان ہر دور میں ذہنی طور
پر تبدیلی کا ہی خوگر رہا ہے۔ وہ ہر چیز میں ایک نئی تبدیلی دیکھنے کا متمنّی رہا ہے۔ مکانوں کی تعمیر میں، حکومتوں
کے طرزِ فکر میں، خیالات کی آویزش، سماجی رشتوں اور لباس وغیرہ تک کی تراش خراش میں خوب سے
خوب تر کی تلاش نے اسے ہمیشہ ایک سیمابی کیفیت میں مبتلا رکھا ہے۔ الٹ پھیر کی یہ خواہش غیر
انسانی ہرگز نہیں ہے یہ اس کے ذہنی سانچے کے نفسیاتی عوامل کا ہی ایک قدرتی نتیجہ ہے۔ اس معاملے
میں فنکار اور قاری دونوں برابر کے شریک ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کی ضروریات اور مجبوریوں
کو خوب سمجھتے ہیں۔ لیکن وہ ایک دوسرے کے ساتھ کبھی کبھی عجیب طریقے سے بھی BEHAVE کرتے
ہوئے نظر آتے ہیں۔ قاری اپنے ادیب کو پورا سنکی، UNREALISTIC اور پست سطح کا
مالک بھی سمجھ کر مسترد کرتا آیا ہے۔ ادیب بھی اپنے قارئین کو اکثر و بیشتر اپنا کیمپ فالور CAMP-
FOLLOWER سمجھنے کی خوش فہمی میں مبتلا رہا ہے۔ اس لئے میں سمجھتا ہوں ہماری کہانی دوسرے فنون
کی طرح مسلسل ADJUSTMENTS, COMMITMENTS اور انحراف اور مراجعت کی ایک طویل داستان
ہے۔ ہم اپنے قاری کو کسی بھی دور میں یکسر نظر انداز نہیں کر سکے ہیں۔ لیکن یہ بھی ہمیشہ نہیں ہوا ہے کہ صرف
قاری کے لئے ہی لکھا ہو۔ ہم جو کچھ سوچتے ہیں، جس طرح سے سوچتے ہیں یہ ہماری تخلیقی جبلّت یا مجبوری
ہو سکتی ہے۔ گذشتہ بیس پچیس برسوں میں مجھے کون کون سے سوالات کا جواب نہیں دینا پڑا؟

تم سچّائی کے طرفدار ہو یا جھوٹ کے ؟
تم کومٹڈ رائٹر ہو یا نان کومٹڈ ؟
تم ہمیشہ ریل کے بارے میں کیوں لکھتے ہو ؟
یا تم نے اُدھر ٹوٹتے ہوتے گھروں کے بارے میں زیادہ کیوں لکھا اور اِدھر بوڑھوں کے بارے میں کیوں زیادہ لکھنے لگے ہو ؟

اس طرح کے سوالات نے مجھے کبھی پریشان نہیں کیا کیونکہ میں جانتا ہوں کہ ادب پھولوں کی سیج ہرگز نہیں ہے۔ تخلیقی عمل بجائے خود ایک تکلیف دہ کانٹوں کا بستر ہے۔ اور جس جواب کی توقع مجھ سے میرا قاری رکھتا ہے وہ بھی اُسے ہمیشہ مطمئن نہیں رکھ سکے گا ـــ مثال کے طور پر میں اگر یہ کہوں کہ میں سچائی کا ہی طرفدار ہوں اور صرف سچائی کی ہی طرفداری میں مسلسل لکھتا رہوں گا تو ایسی کہانیاں پڑھتے پڑھتے ایک روز وہ اُوب جائے گا اور مجھ سے اچانک پوچھ بیٹھے گا ـــ تم جھوٹ کے بارے میں کیوں نہیں لکھتے ہو ؟ جھوٹ بولنا بھی انسان کا ایک اضطراری عمل ہے۔ ہم بعض اوقات جھوٹ بول کر بھی اُس کا ایک مصنوعی حظ محسوس کر لیتے ہیں یا ہم جھوٹ موٹ آنکھیں بند کر کے بھی اپنی اندرونی بصارت سے باہر کا سب کچھ دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ لیکن یہ تو اس سوال کا صرف ایک پہلو ہے یعنی استہزائی۔ اس کا ایک اور پہلو نفسیاتی بھی ہے ہماری دُنیا دراصل اتنی بڑی ہے، اس میں رہنے والے انسانوں کی تعداد اتنی زیادہ ہے اور ان انسانوں کے روّیے اتنے متضاد ہوتے ہیں کہ ہم جبر، نفرت، استبداد اور اختیار جیسی فطری جبلّتوں سے خوفزدہ ہو کر اپنی موت یعنی مکمل ELIMI-NATION کے جذبے میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ آدمی اس جذبے میں ہمیشہ مبتلا رہا ہے۔ اسی سے آزاد ہونے کے لئے اس نے کچھ اقدار کا تعیّن کیا ہے۔ اُنہی اقدار کو بچا کر اُس نے اپنی عافیت کے سامان پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

مثال کے طور پر JOHN W. ALDRIGE یہ الزام لگاتا ہے:

"THEY HAVE INHERITED A WORLD NOT ONLY 'WITHOUT VALUES', A BELIEF IN THE DIGNITY AND GOODNESS OF MEN!"

یا

"ALONGWITH A 'STABLE ORDER OF VALUES', A BASIC BELIEF IN THE 'GOODNESS OF MEN' IS REQUISITE FOR THE PERFORMANCE OF THE NOVELISTS' FUNCTION."

اپنے بزرگوں سے ملی ہوئی وراثت میں خاص قسم کے SOCIAL ORDER کی جملہ

اقدار کو اس طرح مسترد کرنے کا رجحان درحقیقت اپنی اندرونی اُکتاہٹ اور تبدیلی کی فطری خواہش کا ہی ایک اظہار ہے۔ VALUE کوئی مستقل چیز نہیں ہے جسے سماجی حالات کے مطابق کبھی بدلا نہ جا سکے۔

ذاتی طور پر میں اپنے اردگرد اگر نفرت، بیزاری اور بے تعلقی کا مظاہرہ وافر طور پر دیکھتا ہوں تو میرے اندر بطور ادیب آدمی کی بُنیادی اچھائی کو ہی دریافت کرنے اور اُسے کسی بھی تکنیک سے پیش کرنے کی خواہش بڑھ جاتی ہے اور اُس وقت میں خود کو پہلے سے زیادہ کومٹیڈ بھی محسوس کرنے لگتا ہوں۔ میری یہ COMMITANCE کبھی سماجی ہوتی ہے اور کبھی کبھی سیاسی بھی ہو جاتی ہے لیکن درحقیقت یہ COMMITANCE میرے اپنے ساتھ یعنی میرے اندر کے ادیب کے ساتھ زیادہ ہوتی ہے۔

ہمیشہ یا ایک خاص عرصے میں ایک ہی ماحول کے بارے میں یا خاص قسم کے مسائل یا ایک خاص عمر کے لوگوں کے بارے میں لکھتے رہنے کا جو الزام مجھ پر لگایا جاتا ہے اس کا جواب میرے پاس یہ ہے کہ میں بھی دوسرے انسانوں کی طرح ایک سماجی جانور ہوں۔ جہاں کچھ عرصہ رہتا ہوں یا اُسے پہلی مرتبہ دیکھتا ہوں تو حیران ہو جاتا ہوں۔ خوش بھی ہوتا ہوں۔ اُس کے اثرات قبول کرکے اور کچھ دلچسپ تجربے حاصل کرکے اُنھیں لکھ دینے کی اوبسشن سے بچ نہیں سکتا۔ اسی طرح مسائل کے جنگل میں بھی گھر جاتا ہوں۔ اِدھر اُدھر بھٹکتا ہوں۔ راستہ تلاش کرتا رہتا ہوں۔ مل جاتا ہے تو باہر نکل آتا ہوں۔ یہ میرا اپنا تخلیقی عمل ہے۔ میرا اپنا سوچنے، سمجھنے اور تجزیہ کرنے کا طریقہ ہے۔ کسی خاص عمر کے لوگوں کے بارے میں بھی کبھی کبھی لکھنے کی عادت میرے ذاتی محسوسات اور احساسات سے منتج ہوتی ہے اور یہ بھی بہرحال زندگی سے محبّت کرنے یا زندگی کو مختلف زاویوں سے دیکھنے کی ایک فطری خواہش ہی تو ہے جس سے خواہ مخواہ بچنے کی میں کیوں کوشش کروں؟ لیکن میں جیسا کہ پہلے ہی عرض کر چکا ہوں، اِن سوالات سے پریشان کبھی نہیں ہوتا۔ چاہے یہ ANTI SUCCESS جذبات کے آئینہ دار ہوں یا میرے نفسیاتی عوامل کی تہ تک پہنچنے کی خواہش کا ایک اظہار، یہ سوالات خود میرے لئے بھی بہت اہم بن جاتے ہیں کیوں یہ مجھے خود کو JUSTIFY کرنے یا RECOMPOSE کرنے میں بڑی مدد دیتے ہیں۔ اس لئے میں کسی کے سامنے جواب دہ ہونے یا نہ ہونے کی مضحکہ خیز ادبی اصطلاح کا قائل نہ ہوتے ہوئے بھی میں اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کوئی جھجک محسوس نہیں کرتا کہ میں آپ کے سامنے جواب دہ ہوں! اور اپنے لکھے ہوئے ہر لفظ کے لئے اُتنا ہی ذمّہ دار ہوں جتنا کہ کوئی بھی کومٹیڈ اور نان کومٹیڈ ادیب ذمّہ دار ہو سکتا ہے۔

پریم چند اور ہم

کیا پریم چند واقعی بہت بڑا افسانہ نگار تھا؟

اور

کیا ہم ابھی تک اُسی کے عہد میں سانس لے رہے ہیں؟

یہ دو سوال ہمارے ذہن میں پریم چند صدی کے سال میں نہیں اُبھرے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کی وفات کے بعد ہی سے اب تک مسلسل کسی نہ کسی شکل میں زیر بحث چلے آ رہے ہیں، مثلاً ہمارے بعض افسانہ نگاروں نے جو پریم چند کی زندگی میں لکھ رہے تھے یا بعض نے اُن کے فوراً بعد لکھنا شروع کیا اُنھوں نے اُنہی ادبی روایات کو اپنا لیا جو پریم چند اپنے پیچھے چھوڑ گئے تھے۔ ان روایات میں وہی زندگی اور وہی سوچ کی عکاسی، ایسے آدرشوں کا پرچار جو ہمیں آزادی کی جدوجہد میں شریک ہونے کا عمل و درس دیتے تھے اور افسانوں اور ناولوں کے ذریعے اُردو ادب میں پہلی مرتبہ دھرم کرم اور پُرانی رسوم کو فکری سطح پر سمجھنے کی کوشش اور اُن کی سماجی جکڑ بند سے نکلنے کی نفسیاتی کشمکش بھی شامل تھی۔ ان موضوعات کو اگر مکمل طور پر نہیں تو جزوی طور پر یقیناً علی عباس حسینی، حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی، سہیل عظیم آبادی وغیرہ نے اپنائے رکھا ہے۔ موضوعات اور فن کو برتنے کا طریقہ ہر فکشن رائٹر کا الگ الگ ہوتا ہے۔ کرشن چندر نے اُسی روایت کو ایک اور اجتہادی و رومانٹک طرز پر آگے بڑھایا۔ لیکن راجندر سنگھ بیدی نے اپنی اعلیٰ فنی گرفت اور دروں بینی کی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر 'کفن' جیسے افسانے میں جس میں سماجی معنویت کے اشارے پنہاں تھے

انھیں ایک ایسی معنویت اور گہرائی و گیرائی بخش دی کہ آج وہ پریم چند سے متاثر بھی نظر آتے ہیں اور اُن سے الگ کھڑے ہوتے بھی۔

پریم چند کے اُس زمانے کو پیشِ نظر رکھا جائے جب وہ چوگان ہستی، گوشۂ عافیت، میدانِ عمل، نرملا، غبن، گئودان جیسے ناول لکھ رہے تھے تو اُن کے کئی پیش رو و ہم عصر ڈپٹی نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، سجاد حیدر یلدرم، مرزا ہادی رسوا، سلطان حیدر جوش، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، چودھری محمد علی ردولوی، وغیرہ متعدد لکھنے والے آگے پیچھے ملتے ہیں جن کے موضوعات الگ تھے، طرزِ فکر جدا تھا اور فنی رکھ رکھاؤ بھی یقیناً ہر ایک کا اپنا تھا۔ لیکن اُن میں کوئی بھی پریم چند نہیں تھا۔ ہونا بھی نہیں چاہیئے تھا کیونکہ ہر بڑا ادیب ایک انفرادی حیثیت کی وجہ سے قابلِ توجہ بنتا ہے۔ لیکن ناول نگاری کے ارتقائی دور میں تلاش و جستجو کی جو صورت حال تھی اور فن اور مقصد دونوں کسی چشمے سے پہلی مرتبہ پھوٹ کر بہتے ہوئے پانی کی طرح اپنا راستہ خود تلاش کر رہے تھے اس کے بارے میں وقار عظیم ہمیں بتاتے ہیں۔

> "نذیر احمد کے ابتدائی دو قصّوں (مراۃ العروس اور توبۃ النصوح) میں واقعات کے ربط، تسلسل اور ارتقا کا احساس سرے سے ناپید ہے اُن واقعات کی منطق، فن کار کی منطق ہونے کے بجائے واعظ، مصلح اور کہیں کہیں مولوی کی منطق ہے۔ ان قصّوں کے کردار حقیقت کے آئینہ دار ہونے پر بھی مثالی ہیں۔ لیکن اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے کہ ان دونوں قصّوں نے ہمیں پہلی مرتبہ یہ بات بتائی ہے کہ معاشرے کے اہم مسائل قصّے، کہانی کے پیرائے میں پیش کئے جا سکتے ہیں اور ان مسائل کو پیش کرتے وقت زندگی کا ایسا پس منظر استعمال کیا جا سکتا ہے جو سادگی کے باوجود مؤثر اور دلنشیں ہو سکتا ہے۔"

نذیر احمد کے بعد اردو میں ناول کی بنیاد رکھنے والوں میں ایک نام سرشار کا بھی لیا جاتا ہے جنھوں نے فسانۂ آزاد لکھا تھا فسانۂ آزاد کے بارے میں وقار عظیم ہی اپنا تجزیہ ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

> "انھوں نے اودھ اخبار کے لئے مضامین کا ایک سلسلہ شروع کیا تھا۔ ان مضامین کے ذریعے وہ ہر روز لکھنوی معاشرت اور تہذیب کے کسی نہ کسی پہلو کی تصویر کھینچتے تھے۔ آزاد جن کی آنکھوں سے انھوں نے اس گوناگوں زندگی کے بے شمار پہلوؤں کو دیکھا ہے ایک رند آزاد مشرب سیلانی ہے۔ ذہین، طباع، تیز، طرار، شوقین، جس نے زندگی کی ہر لذت سے

پوری طرح لطف اندوز ہونے کا اپنا مسلک و مشرب بنایا ہے اور جہاں معاملہ زندگی کے فوائد سے متمتع ہونے کا ہے وہاں اُس کے لئے تہذیب و اخلاق کی ساری اقدار ہیچ و بے معنی ہیں۔ لکھنوی معاشرت اور تہذیب کے یہ سارے مرقعے اُسی رندِ آزاد مشرب کے مشاہدے کا عکس ہیں۔ ان میں چونکہ پڑھنے والوں نے ایک خاص طرح کی رنگینی اور ایک خاص قسم کا نشہ محسوس کیا اس لئے سرشار نے لوگوں کے تقاضے سے ان منتشر تصویروں کو یکجا کر کے ایک تصویر خانہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ یہ تصویر خانہ یوں تو حد درجہ دلکش اور دل فریب ہے لیکن اس کے گوناگوں مرقعوں کا آپس میں کوئی ربط و تسلسل نہیں۔"

یہ دو اقتباسات پیش کرنے کا مقصد صرف اتنا تھا کہ پریم چند کے گرد و پیش کی ایک ادبی و ثقافتی فضا کو سامنے رکھ کر ہم یہ دیکھیں کہ انھوں نے روایات اور صحافتی چلن سے کس طرح روگردانی کی تھی اور ناول و افسانہ، پریم چند کے ہاتھوں میں پہنچ کر کس طرح ایک نئے سماجی و سیاسی اجتہاد اور داخلی و خارجی کشمکش کا نہ صرف بیانیہ طور پر آئینہ دار بن گیا بلکہ وہ فنی طور پر بھی اس قدر مکمل اور موثر ٹھہرا کہ ان کا خالق نہ صرف اپنے دور کے لکھنے والوں میں ممتاز و منفرد دکھلایا بلکہ آئندہ نسلوں کے لئے بھی ایک راہ ہموار کر گیا۔

پریم چند کی عظمت کا اعتراف قریب قریب ہر بڑے نقاد نے کیا ہے۔ لیکن اُن کے اندر ایک بڑا ادیب ہونے کی نشاندہی ڈاکٹر سلیم اختر ان کے پہلے افسانے 'انمول رتن' (۱۹۰۷ء) سے ان الفاظ میں کرتے ہیں جو پریم چند کے مجموعہ "سوزِ وطن" میں شامل تھا اور وہ ۱۹۰۹ء میں انگریزوں کے دباؤ پر نذرِ آتش کر دیا گیا تھا۔

"گویا پہلے افسانہ 'انمول رتن' سے ہی اُن کے ذہن میں ادبی مقاصد اور فنی لائحہ عمل واضح اور متعین تھا۔"

اور پھر وہ پریم چند کے ناولوں اور افسانوں سے جھلکنے والی وطن دوستی، انسان پرستی، سماجی اصلاح، معاشی مساوات اور مذاہب سے بلند وسیع المشربی کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:-

"ان سب سے اُن کے زاویہ نگاہ کی تشکیل ہوتی ہے۔"

پریم چند پہلے افسانہ 'انمول رتن' سے اپنا سفر شروع کر کے کئی ناولوں کی بڑی بڑی منزلیں طے کرتے ہوئے اور جگہ جگہ سنگِ میل گاڑتے ہوئے جب ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس کی کرسیِ صدارت تک پہنچتے ہیں تو وہ اپنا تخلیقی سفر تمام کر چکے ہوتے ہیں کیونکہ وہ اُسی سال

وفات بھی پا جاتے ہیں۔ لیکن دُنیا سے رُخصت ہونے سے پہلے اُس وقت تک اپنے تخلیق کئے ہوئے اور گرد و پیش کے بھی سارے ادب کو ذہن میں رکھ کر وہ اپنے خطبۂ صدارت کی یہ سطور پڑھتے ہیں۔

"ہماری کسوٹی پر وہ ادب پورا اُترے گا جس میں تفکّر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حُسن کا جوہر ہو، تعمیر کی رُوح ہو، زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سُلائے نہیں کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔"

پریم چند کے اور میرے درمیان کئی برس کا فاصلہ ہے۔ میں نے پریم چند کے افسانوں اور ناولوں کو اُس وقت پہلی بار پڑھا اور سمجھا جب ہمیں آزادی مل چکی تھی۔ یعنی وہ خواب پورا ہو چکا تھا۔ جو پریم چند نے دیکھا تو تھا لیکن اُن کی زندگی میں پورا نہ ہو سکا تھا۔ ہمیں سماجی برابری اور معاشی خوش حالی کے جو جو خواب ہمارے سیاسی رہنماؤں نے دکھائے تھے وہ ہنوز شرمندہ تعبیر نہیں ہوئے تھے۔ اس دوران میں کرشن چندر کا ناول شکست اور ان کے متعدد افسانے (زندگی کے موڑ پر، ان داتا، مہالکشمی کا پُل وغیرہ) حیات اللہ کے موزوں کا کارخانہ اور شکستہ کنگورے، منٹو کے نیا قانون، بادشاہت کا خاتمہ، عصمت کا ہندوستان چھوڑ دو، وغیرہ افسانے اور راجندر سنگھ بیدی کا ناولٹ ایک چادر میلی سی، وغیرہ سامنے آچکے تھے۔ چونکہ آزادی ملنے کے ۴۳ سال بعد بھی خواب اور تعبیر دونوں الفاظ ایک دوسرے کا مفہوم سمجھنے سے قاصر ہیں اس لئے کبھی کبھی پلٹ کر پریم چند کا سارا کچھ لکھا ہوا پڑھنے کو جی بے اختیار چاہ اُٹھتا ہے۔ تاریخ کو پڑھنا یوں بھی میرا ایک محبوب مشغلہ ہے اور ادب کی تاریخ کو بھی ایک سماجی تاریخ کا رُتبہ مل چکا ہے یعنی یہ اب صرف فکشنل یعنی من گڑھت قصّوں کی ہم معنی نہیں رہی۔ یہی تاریخ جو ٹالسٹائے، ڈکنس، جیمز جائس، فلابیر اور موپساں، کنوت ہامسن کے تخلیقی کارناموں سے مزیّن ہو چکی ہو اور پریم چند کو بھی اُن کا ہم پلّہ قرار دے دیا جاتے تو دل خواہ مخواہ اُسے سمجھنے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے۔

لیکن میں نقّادوں کے حوالوں سے پریم چند کو ایک بہت بڑا ادیب ثابت نہیں کرنا چاہتا۔ ایسا میرا ارادہ بھی نہیں تھا۔ یہ سوال میرے سامنے کہیں اور سے آ گیا تھا اور اسے میں نے اپنی آسانی کے لئے نہیں گڑھ لیا تھا۔ خود سوال کرنا اور خود ہی جواب دے دینا بہت آسان کام ہے۔ یہ نسخہ ہمارے بیشتر نقّاد استعمال کیا کرتے ہیں۔ میں تو دراصل انہی کے اُٹھائے ہوئے سوال کا جواب تلاش کر رہا ہوں جو ابھی تک مجھے نہیں مل سکا۔ انہی کا دوسرا سوال یہ ہے کہ کیا ہم ابھی تک پریم چند کے عہد میں سانس لے رہے ہیں؟ میرا خیال ہے اُس کا جواب پہلے سوال کے جواب میں بھی آ چکا ہے اور ہم حیات اللہ انصاری کے پانچ جلدوں میں مطبوعہ ناول لہو کے پھول، خواجہ احمد عبّاس

کے انقلاب، عبداللہ حسین کے 'اُداس نسلیں' قرۃ العین حیدر کے 'آگ کا دریا'، شوکت صدیقی کے 'خدا کی بستی' اور جمیلہ ہاشمی کے 'تلاشِ بہاراں' جیسے ناولوں میں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اور انھیں پڑھ کر ہی احساس ہوتا ہے کہ پریم چند کا عہد ابھی ختم نہیں ہوا ہے۔

میرے وہ نوجوان قلم کار ساتھی مجھے معاف فرمائیں جو اپنے مفاد کے لئے عہد کی مدت کبھی دس سال مقرر کر لیتے ہیں کبھی کبھی اس سے بھی کم۔ لیکن میں کسی بھی فکری تحریک یا رجحان کی مُدت کو جو بظاہر بے حرکت یا معدوم بھی ہو چکی ہو اُس کے دُور رس اثرات کے اعتبار سے پچاس ساٹھ سال یا خاص حالات میں اس سے بھی زیادہ عرصے پر پھیلا ہوا قرار دیتا ہوں جس طرح اُردو شاعری میں غالب اور میر کی مثال موجود ہے۔ پریم چند کا عہد مختصر بھی ہو سکتا تھا اگر وہ اپنے تخلیقی اور جسمانی سفر کے اختتام پر کا میاں نہ ثابت ہوا ہوتا۔ اُس نے کہانی 'کفن' لکھ کر بدھیا کی لاش کو بے کفن رہنے دیا تھا اور اس کے لئے بظاہر گھیسو اور مادھو کو ہی سماجی مجرم قرار دے دیا تھا لیکن حقیقت میں وہ ہم ہی کو اُن دونوں بے عمل انسانوں کی علامت بنا کر اپنے پیچھے چھوڑ کر چلا گیا۔ ہم بدھیا کی لاش کو کفن فراہم کرنے کے لئے کئی بار چندہ جمع کر کر کے اوزناڑی پی پی کر مدہوش ہو چکے ہیں شاید ابھی کئی برسوں تک ایسا کرتے رہیں گے۔

یہاں میں جدیدیت کی ابہام پرستی کا ذکر نہیں کروں گا بلکہ آپ کو ان فعال افسانہ نگاروں کی تخلیقات پڑھنے کی دعوت دوں گا جن میں جوگندر پال کا افسانہ 'بازیافت' انتظار حسین کا ناول 'بستی'، قاضی عبدالستار کا ناول 'شب گزیدہ' سریندر پرکاش کا افسانہ 'بجوکا' اور اس کے علاوہ محمد منشایاد، انور سجاد، جیلانی بانو، آغا سہیل، غیاث احمد گدی، اقبال متین، فرخندہ لودھی، آغا سہیل وغیرہ کے کئی افسانے شامل ہیں۔

پریم چند نے اپنے خطبۂ صدارت میں جو بات حسن کے معیار کو بدلنے کی کہی تھی اُس چکر سے ہم ابھی تک نہیں نکل سکے ہیں۔ ہمارے سارے تجربے ابھی تک نئے معیاروں کی تلاش و جستجو سے عبارت ہیں۔ لیکن ہم میں سے بیشتر ایسے لکھنے والے بھی ہیں جو بیلوں کی مانند آنکھوں پر چڑھی ہوئی چمڑے کی ٹوپیوں کے ساتھ اپنے ایک ہی مرکز کے گرد گھوم رہے ہیں اور کولھو کا مالک بڑے اطمینان سے ایک طرف بیٹھا حقہ گڑگڑا رہا ہے۔

(۱۹۸۲ء)

کرشن چندر اور ہم[1]

میں نے جب کبھی کرشن چندر کے بارے میں سوچا ہے تو میرا ذہن ۱۹۴۵ء کی طرف بے اختیار چلا گیا ہے۔ جب میں نے پہلے پہل ان کی ایک کہانی "زندگی کے موڑ پر" پڑھی تھی، وہ میرا طالب علمی کا زمانہ تھا۔ تیسری دہائی میں، میں نے بہت سے ادیبوں کی کہانیاں ایک خاص لگن و شوق کے تحت پڑھی تھیں، ٹیگور، سرت چندر اور پریم چند اگرچہ میرے پسندیدہ ادیب بن گئے تھے لیکن ان کے علاوہ بھی کئی تھے جن کی کتابیں میرے ہاتھ لگ جاتیں تو انھیں پڑھے بغیر میں نہیں چھوڑتا تھا۔ ان میں سے بیشتر اس وقت بھی میرے نزدیک قابلِ ذکر نہیں تھے اور آج بھی یقینی طور پر ایسے نہیں ہیں لیکن ٹیگور نے جس قسم کی انسانیت پرستی کا جذبہ اپنی تخلیقات میں اُبھارا تھا اور پریم چند نے افسانوں و ناولوں میں جس قسم کے انقلابی ہیرو کا تصور پیش کیا وہ اگرچہ بے حد مثالی ہو جاتا تھا لیکن اس کے باوجود وہ دل و دماغ پر ایک خاص اثر چھوڑ جاتا تھا۔ اس کے علاوہ اتر پردیش کے دیہات کی جو تصویر کشی پریم چند نے کی وہ کہانی کے طالب علم کے لئے بالکل نئی اور حقیقت کے قریب تھی۔ سرت چندر نے متوسط طبقے کے ہندوستانی گھروں کے دُکھوں اور سکھوں کی کہانیاں جس جذباتیت کے ساتھ پیش کی تھیں، وہ سب مل کر انٹلکچوَل قسم کی فضا تو نہیں بنا سکیں لیکن اتنا ضرور ہوا کہ وہ کہانی کو طویل قصہ گوئی اور رومانوی عشق و

---

[1] یہ مقالہ ۲۶ رمئی ۱۹۶۹ء کو لکھنؤ میں منعقدہ سمپوزیم "کرشن چندر کا فن" میں پڑھا گیا۔

محبت کی داستانوں کی قید میں سے بحفاظت باہر نکال لائے تھے۔ لیکن کرشن چندر کی یہ کہانی پڑھ کر مجھے یک بیک ایسا لگا جیسے ہماری کہانی کو انسانیت پرستی 'بناوٹی آدرش واد اور جذباتیت سے بھی بہت جلد آزاد ہونا پڑے گا۔ یہ امر قدرتی بھی ہے اور ضروری بھی۔

اس موقع پر جب ہم کرشن چندر کے فن پر بحث کرنے کے لئے جمع ہوئے ہیں' غیر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ میں یہاں کرشن چندر کے ہم عصر کہانی کاروں کا بھی ذکر کروں! اس میں کوئی شک نہیں ہر ٹیگ کا کہانی کار اپنے سے پہلے کے اور اپنے آس پاس کے لکھنے والوں سے بھی متاثر ہوتا رہتا ہے۔ بے شمار لکھنے والوں میں چند لکھنے والوں کا ایک الگ سا گروہ خود بخود بن جاتا ہے جو ایک ہی طرح سے سوچتے ہیں۔ ایک ہی طرح سے بہت اچھا لکھتے ہیں اور قریب قریب ایک ہی طرح سے داد بھی حاصل کرتے رہتے ہیں۔ جب میں نے لفظ گروہ استعمال کر ہی لیا ہے تو مجھے یہاں ترقی پسند تحریک کا بھی ذرا سا ذکر کر دینا پڑے گا جو اس زمانے کی ایک طاقت ور ادبی تحریک تھی۔ کرشن چندر اس تحریک کے ایک نمائندہ افسانہ نگار کی حیثیت سے اُبھرے ہیں۔ اس سچّائی کو کوئی بھی نہیں جھٹلا سکتا۔

میں نے اپنی بات کرشن چندر کا افسانہ 'زندگی کے موڑ پر' سے شروع کی تھی۔ اس افسانے کے تعلق سے میں نے یہ بھی کہا تھا کہ اُس افسانے کو پڑھ کر میں نے محسوس کیا' ہماری کہانی کو انسانیت پرستی' بناوٹی آدرش واد اور سستی جذباتیت سے بھی آزاد ہونا پڑے گا۔ کرشن چندر اس وقت تک زیادہ کہانیاں نہیں لکھ سکے تھے۔ دس یا پندرہ ہی لکھی ہوں گی۔ ان میں بہترین کہانی یہی تھی۔ 'زندگی کے موڑ پر' اس میں مجھے ایک نئی قسم کی حقیقت نگاری کا احساس ہوا۔ ایسی حقیقت نگاری کا جو زندگی کے بیحد قریب تھی۔ زندگی کے ہر موڑ پر تھی۔ زندگی سے بھرپور تھی جن باتوں کا ذکر اس میں کیا گیا تھا وہ سب میرے ارد گرد موجود تھیں۔ بکھری ہوئی تھیں۔ جیسے دھوپ بکھری ہوتی ہے۔ جیسے پانی بکھرا ہوتا ہے۔ جیسے چھاؤں اور اندھیرا اور روشنی اور خوشبوئیں بکھری ہوتی ہیں اور جیسے آدمی کی وہ سانسیں جو اس کی زندگی کا احساس بھی دلاتی ہیں اور اس کے اندرونی کرب سے متاثر بھی کرتی ہیں۔ اس کہانی میں بھی ایک آدرش تھا۔ لیکن پریم چند کے آدرش سے بہت مختلف! بالکل نئے احساسات کا حامل۔ اس میں جذباتیت تھی لیکن سرت چندر کی جذباتیت سے بالکل بدلی ہوئی۔ زبان بھی مختلف تھی' لیکن بے حد تازہ، بے حد سادہ اور بے حد شاعرانہ! ویسی شاعرانہ نہیں جیسی نیاز یا کچھ دوسرے لوگ لکھتے آئے ہیں۔

اس کے بعد میں نے کرشن چندر کی پہلے کی لکھی ہوئی ساری کہانیاں —— پڑھ ڈالیں۔ اسی طرح اس کے ادب کے بارے میں اپنا مطالعہ اپ ٹو ڈیٹ کر لیا اور اس کے ساتھ ساتھ چلنے لگا۔ اس کی ہر نئی تحریر میری ہم سفر بن جاتی تھی۔ اس کی بہت سی کہانیوں میں سے دو چار کا ذکر اور کر دوں! 'ان داتا' 'گرجن کی ایک شام'، 'بالکونی' اور 'دو فرلانگ لمبی سڑک'! کرشن چندر کی آزادی سے پہلے لکھی ہوئی کہانیوں

میں غالباً یہی نمائندہ ہو سکتی ہیں! ان کہانیوں کے مطالعے سے جس بات کا احساس زیادہ شدت سے ہوتا ہے۔ وہ کرشن چندر کی فن کاری ہے۔ کہانی بیان کرنے کا ایک خاص سلیقہ ہے۔

مختصر افسانہ نگاری کے فن کے سلسلے میں کوئی ایک سانچہ (PATTERN) پیش نہیں کیا جا سکتا کہ صرف اسی کے اندر رہ کر ہی افسانہ لکھا جا سکتا ہو۔ مختصر افسانہ دراصل ہے کیا چیز! اس کے بارے میں بہت سے لکھنے والے اپنے خیالات پیش کرتے رہے ہیں۔ بقول ویڈمور (WEDMORE) یہ ایک ایپی سوڈ (EPISODE) یعنی ضمنی بیان یا قصہ در قصہ بھی ہو سکتا ہے! ایک دلچسپ گفتگو بھی! کسی ایک کردار کی پیش کش بھی، جو خود ہی کسی بینچ پر کھڑا ہو کر بول رہا ہو! کسی غیر محتاط شخص کا دل گداز تجربہ بھی! ہنسی ومزاح سے بھرپور ایک مکالمہ بھی! کسی خاص منظر کا پے نارا ما (PANORAMA) کسی بدنام گلی کا تصور، کوئی قدیم روایت یا کوئی گہرا وشواس جس کا ہماری موجودہ زندگی پر اثر پڑتا ہو اور کسی مبہم آواز کا تجربہ بھی اور کسی بھولے بسرے مقام کی جھلک بھی ایک مختصر افسانے میں پیش کی جا سکتی ہے۔

مختصر افسانہ نگاری کو میں ہمیشہ نہ چار دیواری کا ادب سمجھتا رہا ہوں جس کی حدود کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ ضروری ہے وہ مختصر ہو۔ یا مختصر ترین ہو یا اس قدر طویل نہ ہو کہ اس پر ناولٹ یا ناول کا گمان کیا جا سکے! کرشن چندر نے مختصر سے مختصر افسانہ 'دو فرلانگ لمبی سڑک' لکھا ہے۔ طویل سے طویل افسانہ 'اَن داتا' جسے اُردو میں طویل مختصر افسانہ کہہ کر چھاپا گیا لیکن اُسے ہندی اور انگریزی میں ناولٹ کی حیثیت سے۔ میرے نزدیک یہ ایک طویل مختصر افسانہ ہی ہے جو کہیں کہیں رپورتاژ کی شکل اختیار کر لیتا ہے لیکن مجموعی طور پر اس کا رکھ رکھاؤ اور برتاؤ ایک افسانے کا سا ہی ہے۔ ناولٹ یا ناول کا ہرگز نہیں!

یہ بات بہت بار کہی گئی ہے کہ کرشن چندر کا فن ایک چار دیواری میں قید ہے۔ اس کا ذہن بھی ایک خاص قسم کے سانچے میں بند ہے جس سے وہ کبھی نہیں نکل پاتا۔ یہاں میں چند باتوں کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔

جہاں تک افسانے میں تکنیک کے تجربات کا تعلق ہے، اس میں کرشن چندر کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ دو فرلانگ لمبی سڑک، اَن داتا، زندگی کے موڑ پر ۔۔۔ یہ تینوں افسانے عام روش سے ہٹ کر لکھے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی کچھ افسانے تلاش کئے جا سکتے ہیں، جن کا فنی رکھ رکھاؤ دوسرے افسانوں سے یکسر مختلف ہے۔ اگر کرشن چندر کے رپورتاژ بھی افسانہ نگاری میں شامل ہو سکیں تو شاید اردو کے افسانہ نگاروں میں کرشن ہی پہلا افسانہ نگار ہوگا جس نے اردو ادب میں رپورتاژ کی صنف کو اتنی کامیابی سے پیش کیا۔ کرشن چندر کے رپورتاژ ایک دلچسپ قسم کی صحافتی رپورٹ سے کہیں زیادہ افسانوی خوبیوں کے بھی حامل ہیں جن میں بے شمار چہرے عام لوگوں کے، ادیبوں کے اور خود مصنف کا بھی، اپنے حقیقی خدوخال کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔

ان کے علاوہ کرشن چندر نے تجریدی افسانے اور مونولاگ بھی لکھے ہیں۔ جیسے مردہ سمندر، آدھ گھنٹے کا خدا، چھڑی وغیرہ۔

کرشن چندر پر فارمولا برتنے یا چار دیواری کا قیدی ہونے کا جو الزام لگایا جاتا ہے وہ کم سے کم تکنیکی تجربوں کی حد تک تو غلط ہو جاتا ہے۔ جہاں تک کرشن چندر کے نظریات اور عقائد کا تعلق ہے اس میں وہ یقیناً دو قسم کے اِزموں (ISMS) کا شکار ہوا ہے۔ رومانویت (ROMANTICISM) اور ترقّی پسندی (PROGRESSIVISM)۔ کبھی کبھی تو یہ دونوں اِزم (ISMS) ایک دوسرے میں اس قدر خلط ملط ہو جاتے ہیں کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کرشن چندر بُنیادی طور پر ترقّی پسند ہے یا رومانویت کا پرستار! میرا خیال ہے وہ بنیادی طور پر رومانویت پرست ہی ہے! انقلاب کی شدید آرزو، انسان کی مظلومیت اور ایکسپلائٹیشن، سماجی سطح پر نا انصافیاں اور جہالتیں۔ یہ سب اس کے اندر ایک رومانوی اساس کے طور پر ہی ملتی ہیں۔ وہ آدمی کو آدمی کی طرح پیش کرتا ضرور ہے اور اس کی تمام تر خوبصورتی و بدصورتی کے ساتھ بھی نیکی و بدی کے ساتھ بھی، سنجیدہ و غیر سنجیدہ فطرت کے ساتھ بھی محبّت و نفرت کے آفاقی ویژن کے ساتھ بھی لیکن وہی آدمی اچانک انقلاب کی اوبسیشن (OBSESSIDN) کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں عقیدے کے طور پر بھی کرشن چندر سے الگ نہیں ہوں۔ لیکن اس بات کو قطعاً ضروری نہیں سمجھتا کہ پانچ سو کہانیوں کے سارے ہی کردار ایک طرح سے سوچتے چلے جائیں! ایک ہی دِشا میں جانے کی آرزو رکھتے ہوں! ایک ہی قسم کے انقلاب کا خواب دیکھتے ہوں! کرشن چندر پر فارمولا بازی کا الزام عائد کرنے والے صرف اسی معاملے میں سچّے نظر آتے ہیں لیکن یہ تو کرشن چندر کی افسانہ نگاری کا صرف ایک رُخ ہے۔ اس کی تمام تر افسانہ نگاری ایک ہی قفس یا اوبسیشن کے پیچھے چھپ کر نہیں رہ جاتی! اگر کرشن چندر کا نظریاتی اوبسیشن اس کی ساری افسانہ نگاری پر اتنا زیادہ حاوی ہے بھی کہ اس میں اس کی خوبصورت نثر نگاری، تکنیکی تجربات کی خوبیاں، کردار نگاری کے بے مثال نمونے، یہ سب کچھ چھپ جاتا ہے تب بھی ہم اس بات سے انکار نہیں کر سکتے کہ کرشن چندر انسان دوست ادیب ہے۔ وہ ایک جابر و طاقتور انسان پر ایک مظلوم آدمی کی قطعی (ULTIMATE) فتح پر گہرا یقین رکھتا ہے۔ حالانکہ وہ صرف تباہی و بربادی اور انتہائی ناکامی کے بھی افسانے لکھتا تو ان میں بھی اُمید کی کرن جنم لے سکتی تھی۔ پھر بھی یہی خوبیاں کہ وہ ایک انسان دوست ادیب ہے اُمیدوں کا پیامبر ہے اور مایوسی کو انسان کا مقدّر نہیں مانتا! اسے زندہ رکھنے کے لئے کیا کافی نہیں ہے؟

میں نے ابھی ادب میں چار دیواری کی بات کی تھی۔ یوں تو ادب میں کسی چار دیواری کا تصوّر ہی غلط ہے۔ کیوں کہ ادب آزادی پسند قلم کاروں کا ایک آزاد روّیہ ہوتا ہے۔ اپنے افکار کی سمتیں وہ خود متعیّن کرتے ہیں۔ دوسروں کی قید بھی ان کے لئے ایک ذاتی دُکھ بن جاتی ہے۔ جو قلمکار دوسروں کے اشاروں

پر خود اپنے آپ کو قید کر لیتے ہیں۔ وہ سطحی ذہن کے مالک ہوتے ہیں۔ ان کی حیثیت کیمپ فالورز CAMP FOLLOWERS کی سی ہوتی ہے۔ لیکن کچھ قیدیں اس قسم کی بھی ہو سکتی ہیں جن سے پیچھا چھڑانا کبھی ممکن نہیں ہو سکتا۔ مثلاً سچائی کی قید، انسانی ہمدردی کے جذبے کی قید، وغیرہ۔ یہ عالمی صداقتیں ہی درحقیقت عقیدے کی قیدیں کہی جا سکتی ہیں۔ لیکن یہ قابلِ نفرت یا نظر انداز کئے جانے کے قابل ہرگز نہیں ہیں۔ ان سے فرار یا انحراف یا بغاوت اپنے انسانی سماج کے بنیادی ڈھانچے کو ہی کمزور بنانے کے مترادف ہوگا جو کتنی منزلیں طے کر کے موجودہ شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ ان عقیدوں کو میں قید کا نام نہیں دے سکتا۔ کرشن چندر کے یہاں ان عقیدوں کے تئیں پورا احترام ملتا ہے۔ اگرچہ اس احترام کا بار بار دہرانا اچھا نہیں لگتا۔ بعض لوگ ہر قسم کے عقیدے کو چار دیواری سمجھتے ہیں۔ ان سے پوچھا جا سکتا ہے پھر غیر عقیدگی کا اوبسیشن کیا چیز ہے؟ کیا وہ بھی چار دیواری نہیں ہے؟ کرشن چندر کے یہاں اصل فساد عقیدوں کے دہرانے کا ہے۔ اس نے ایک ہی بات کو اتنی بار دہرایا ہے کہ نہ صرف پڑھنے والا اس کا مقصد جان کر اوب گیا بلکہ خود کہانی بھی کرشن چندر کی باہنوں سے نکل نکل گئی۔

کرشن چندر کے یہاں ایک بنیادی جذبہ برہمی کا ہے۔ اگرچہ یہ جذبہ اس کے رومانوی مزاج سے ملوث ہے لیکن درحقیقت وہ ہے برہمی ہی۔ اس نے برہمی کا رویہ کسی نمائشی جذبے کے تحت نہیں اپنایا جیسا کہ بعض نئے لکھنے والوں کے یہاں یہ برہمی محض نمائش کے طور پر ہی اُبھرتی ہے یا اپنی پہچان پانے کی کوشش کے طور پر۔ لیکن کرشن چندر نے تو ایک خاص طرح سے سوچنے والے ذہن سے وابستہ ہو کر خود کو پوری طرح IDENTIFY کر رکھا ہے۔ اسے اپنی پہچان کے لئے میز پر مکّے مارنے کی ضرورت کبھی محسوس نہیں ہوتی ہے۔ ایسا نہ کرنے پر حیران ہونے کی بات نہیں ہے۔ کیونکہ یہ جذبہ بہت بڑا جذبہ نہیں ہے۔ یہ تو خاص قسم کے نفسیاتی مریضوں کا ہی جذبہ ہو سکتا ہے جو کچھ عرصہ بعد اپنی پہچان پا کر نارمل ہو جاتے ہیں۔ کبھی کبھی اپنی پورنوگرافی، گمنام یا ادھر کچری تحریروں پر شرمسار ہو کر انھیں پھاڑ کر پھینک دینے کے لئے تیار رہتی! اگر وہ واقعی ایسا کر بھی ڈالیں تو مجھے یقین ہے اُن کے اندر اُن کا حقیقی فن کار پہلی بار نارمل ذہن اور مکمل تخلیقی خدوخال کے ساتھ جنم لے گا۔

کرشن چندر پُرانا افسانہ نگار ہے یا جدید! یہ سوال ہمارے سامنے اکثر آتا رہا ہے۔ ہمیں سوچنے پر مجبور بھی کرتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں ہمارے ادب میں افسانہ نگاری ہی ایک ایسی صنف ہے جو اپنے جنم سے ہی جدید ہے۔ پریم چند کے بعض افسانوں کے علاوہ خاص طور پر کفن سے ہمارے افسانے کا جو سفر شروع ہوا وہ ابھی تک انہیں جدید خطوط پر جاری و ساری ہے۔ ان راستوں پر جتنے فن کار گئے ہیں یا جو ابھی تک چل رہے ہیں وہ اب بھی اتنے ہی جدید ہیں جتنے کہ اُن کے بعد کے آنے والے۔ یہ بات ہے یقیناً اس بھیڑ کے بارے میں نہیں کہہ رہا ہوں جس کا اپنا کوئی چہرہ نہیں ہے۔ صرف بھیڑ کا

ایک بے سمت سیلاب سا ہے اور مختلف، متضاد اور الجھی الجھی آوازوں کا شور و غوغا ہے۔ جن لوگوں نے اپنے آپ کو اس قسم کی بھیڑ سے الگ کر رکھا ہے، اپنی پہچان کا ثبوت دیا ہے وہ کبھی پرانے نہیں ہو سکتے۔ کرشن چندر ان میں سے یقیناً ایک ہیں۔

کرشن چندر کے بارے میں سوچتے وقت ہمارا ذہن ان لوگوں کی طرف بھی جاتا ہے جن پر کرشن چندر کے اثرات پڑے ہیں۔ میں نے شروع میں ہی اس بات کی وضاحت کر دی تھی کہ کرشن چندر کے یہاں کئی جذبے مل کر کام کرتے ہیں۔ سماجی، سیاسی، رومانی اور تجرباتی! گذشتہ تیس سال میں کرشن چندر نے بہت سے نئے لکھنے والوں کو متاثر کیا ہے۔ کسی کسی نے تو صرف ان سے ایک ہی جذبے کا اثر قبول کیا لیکن یہ ان کے لئے بے حد مہلک ثابت ہوا! افسانہ نگاری کسی ایک رُخ کا نام نہیں ہے۔ اس کی شان و شوکت اور چمک دمک اس کے کئی رُخوں میں مضمر ہے۔ وہ لوگ یقیناً نادان تھے جنھوں نے کرشن چندر کی تقلید میں بھی ذہانت کا ثبوت نہیں دیا۔ جن لوگوں نے کرشن چندر کی تقلید نہ کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ وہ کوشش یقینی طور پر قابلِ تعریف ہے کیونکہ ایسا کر کے انھوں نے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھا ہے اور یہ ہر لکھنے والے کا بنیادی حق بھی ہے لیکن پھر بھی میں سمجھتا ہوں کرشن چندر کی افسانہ نگاری اور شخصیت دونوں اتنی پرکشش ہیں کہ ہم اپنے چاروں طرف کے دروازے اور کھڑکیاں بند بھی کر لیں تب بھی وہ کہیں نہ کہیں سے بہت چپکے سے ہمارے اندر داخل ہو جاتی ہیں۔ چاہے روشنی کی پتلی سی کرن میں شامل ہو کر یا دراڑوں میں سے ہو کر آنے والی ہوا میں گھل کر ہمیں پتہ بھی نہیں چلتا کہ وہ ہم تک پہنچ جاتا ہے۔ اس روشنی اور ہوا کا سفر اگرچہ کھڑکیوں اور دروازوں کی دراڑوں سے لے کر کمرے میں بنی ہوئی ہمارے بیٹھنے کی جگہ تک ہی محدود نہیں ہے۔ یہ سفر تو باہر کی لامحدودیت سے شروع ہوتا ہے۔ جس میں دنیا کے کتنے عظیم و قابلِ قدر مفکرین کی سانسیں بھی شامل ہیں لیکن انہی میں کوئی ایک سانس، کوئی ایک سرسراہٹ یا سرگوشی یقینی طور پر کرشن چندر کی بھی ہے جو آسانی سے الگ نہیں کی جا سکتی۔ یہ بھی اچھی بات ہے! اگر یہ پہچانی بھی جا سکتی ہے۔ تب بھی کوئی بُری بات نہیں ہے۔

اُردو افسانے کے آس پاس کچھ اور چہرے

قریباً چالیس، پینتالیس سال پہلے کی بات ہے جب میں نے ابھی افسانہ لکھنا شروع نہیں کیا تھا۔ اسکول کی کسی کتاب میں سے ہمیں اقبال کی ایک نظم پڑھائی گئی تھی۔

لب پہ آتی ہے دُعا بن کے تمنّا میری

اس نظم کی اہمیت واضح کرنے کے لئے ہمارے استاد محترم نے ایک لمبا چوڑا لیکچر بھی دیا تھا۔ غالباً اسی وقت سے کتاب میں چھپے ہوئے لفظ کی اہمیت میرے لئے اتنی زیادہ ہو گئی تھی کہ میں خود بھی کچھ لکھنے کی ایک عجیب سی تمنّا کا شکار ہو گیا تھا۔ اس طرح میں کہہ سکتا ہوں کہ میں اپنی تخلیقی کوشش میں سب سے پہلے ایک شاعر سے متاثر ہوا تھا۔ اگرچہ شاعری میرا رجحان کبھی نہیں بن سکی۔ میرے حالات، میرے شعور کی ساری تربیت افسانہ نگاری کے ہی خطوط پر کرتے رہے لیکن میں یہ تسلیم کرنے کے لئے کبھی تیار نہیں ہو سکتا کہ کسی کے افسانہ نگار یا شاعر بننے کے لئے یہ بات لازمی قرار دے دی جائے کہ جس صنف ادب کی طرف اُس کا جھکاؤ ہو وہی اس کی تربیت بھی کر سکتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں یہ محض مفروضہ ہو گا۔ کسی قلم کار کو تحریک اور تربیت دینے کے لئے بنیادی چیز چھپا ہوا لفظ ہوتی ہے۔ اور وہی لفظ لاشعوری طور پر کسی بھی حسّاس ذہن کے ساتھ ٹکرا کر اپنا تخلیقی عمل شروع کر دیتا ہے۔

۱۹۳۰ء کے آس پاس جو لوگ افسانہ نگاری کر رہے تھے اُن میں ڈپٹی نذیر احمد، سجّاد حیدر یلدرم، پریم چند، نیاز فتح پوری، سُدرشن، مجنوں گورکھپوری وغیرہ کی تخلیقات نئے ذہنوں پر خاصے گہرے اثرات مرتب کر رہی تھیں لیکن وہ تو ٹھہرے MAJOR WRITERS۔ بہت بڑے اور

تاریخ ساز ادیب۔ ان کا یہ CONTRIBUTION تو ہمیشہ تسلیم کیا جاتا رہے گا کہ انھوں نے نئی پود کے لئے تخلیقی کھاد کا کام کیا۔ لیکن ان ہی لوگوں کے ساتھ جو MAJOR WRITERS بھی موجود تھے۔ اور جن کے یہاں کسی نہ کسی حد تک سماجی تبدیلیوں کا بھی احساس ملتا ہے کیا انھیں وقت کے آئینے میں بالکل نظر انداز کر دیا جانا چاہیئے؟ اردو ادب کی تنقید ہمیں یہ کیوں سکھاتی ہے کہ ہم اس کے محدّب شیشے میں صرف بڑے بڑے چہرے ہی دیکھیں۔ اُن چہروں کو کیوں نہ دیکھیں جو اُن چہروں کے آس پاس یقینی طور پر موجود ہوتے ہیں لیکن تاریخ اپنا محدّب شیشہ اُن کی طرف کبھی نہیں لے جاتی۔ لیکن یہ ذکر تو اُن لوگوں کا ہے جن کا چھپا ہوا نام، یا اُن کی تخلیقات ہی میرے لئے اپنی دس بارہ سال کی عمر میں بہت اہم تھیں۔

میں ۱۹۴۷ء کے زمانے کا ذکر کیوں نہ کروں جب میں کرشن چندر، بیدی اور منٹو کے ساتھ ساتھ کتنے اور ناموں کو بھی بہت واضح طور پر دیکھ سکتا ہوں۔ ان کے تخلیقی اور سماجی PERSPECTIVE میں۔ علی عبّاس حسینی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، شکیلہ اختر، اپیندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عبّاس، احمد ندیم قاسمی، عصمت چغتائی وغیرہ کے ساتھ ساتھ اردو افسانہ نگاری میں اور بہت سے غیر اہم مگر جانے پہچانے کئی ناموں کے ساتھ ایک نام جمیل مظہری کا بھی سامنے آجاتا ہے۔ یوں تو ہمارے اردو ادب اور غیر ملکی ادب میں کئی ایسے نام مل جاتے ہیں جو شاعری اور افسانہ نگاری، دونوں میدانوں میں بے حد نمایاں ہوسکے ہیں۔ مثلاً احمد ندیم قاسمی جس نے دونوں اصناف ادب میں اپنا لوہا منوایا ہے۔ بنگالی میں ٹیگور، ہندی میں جے شنکر پرساد، انگریزی میں ڈی ایچ۔ لارنس، روسی میں پشکن۔ تلاش کرنے پر چند اہم نام اور بھی مل جائیں گے۔ لیکن ہمارے یہاں جن شاعروں نے محض طبع آزمائی کے طور پر افسانہ نگاری کا شوق اپنانا چاہا اُن میں فراق گورکھپوری، احتشام حسین، سردار جعفری کے علاوہ ایک نام جمیل مظہری کا بھی ہے۔ اور مجھے اس بات کا اعتراف کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں ہوتی ہے کہ فراق کی طرح جمیل مظہری بھی ایک ناکام افسانہ نگار ہی رہے ہیں۔ کسی ادیب کی کسی خاص صنفِ ادب میں ناکامی یا REJECTION دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ مجھے خوشی ہوتی اگر جمیل مظہری صاحب ناکام ہونے کے بجائے REJECT کر دیئے جاتے کیونکہ میرے نزدیک کسی ادیب کا REJECTION بھی ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ کیونکہ REJECTION ہمیشہ خاص نظریات یا اقدار کی بنا پر ہی کیا جاتا ہے اور یہ ضروری نہیں کہ اس ادیب کے وہ نظریات یا اُس کی وہ VALUES ہر ایک کے لئے مسترد کر دیئے جانے کے قابل ہوں۔ آپ کو یاد ہوگا کہ سردار جعفری نے اپنی کتاب ترقی پسند تحریک میں منٹو کو سماجی دشمن تک قرار دیا تھا لیکن وہی منٹو اُس ترقی پسند تحریک کے بانی اور ممتاز رہنما سید سجاد ظہیر (مرحوم) کی نظر میں ایک بہت ہی اہم افسانہ نگار تھا۔ یہاں میں ایک مثال ایک اور ناکام افسانہ نگار اپیندر ناتھ

اشک کی بھی دینا چاہوں گا۔ اُردو افسانے میں اُن کی ناکامی کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ اُردو چھوڑ کر ہندی میں چلے گئے۔ ہندی میں تو پریم چند بھی اُردو تنقید کے متعصّب روّیے سے خفا ہو کر چلے گئے تھے لیکن انھوں نے جتنا کچھ اُردو کو دے دیا تھا اُس کی بُنیاد پر اُردو کے لئے افسانہ نگاری و ناول نگاری کا ایک مضبوط اور عالی شان محل بنا لینا بہت آسان ہو گیا ہے۔ اپیندر ناتھ اشک کی ناکامی دراصل تقلید کی ناکامی ہے۔ لیکن وہ اُردو افسانے میں ایک MINOR WRITER کے طور پر پھر بھی موجود ہے اور ہمیشہ موجود رہے گا جمیل مظہری صاحب کو بھی ہم اُن کا قد اور شعری شخصیت کا مالک ہونے کے باوجود اردو افسانے کا ایک MINOR WRITER قرار دیں تو ظاہر ہے کہ ان کی شاعرانہ عظمت پر کوئی آنچ نہیں آسکتی۔ لیکن یہ سوال ضرور اُبھرتا ہے کہ کسی بھی صنفِ ادب میں MINOR یا ناکام ہونے کی بھی اہمیت ہوتی ہے یا نہیں!

میں نے یہ بات شروع میں ہی عرض کر دی تھی کہ اُردو ادب کی تنقید ہمیں خاص خاص ہی چہرے دکھا کر اپنا کام نکال لیتی ہے لیکن اُن خاص خاص چہروں کے آس پاس جو چہرے موجود ہوتے ہیں اُن پر کبھی SPOT LIGHT ڈالنا پسند نہیں کرتی جو اگر حقیقتاً موجود نہ ہوں تو ادب کے اندر ایک پُر ہول سناٹا سا بکھر جائے گا۔ اور یہ بھی عین ممکن ہے کہ ایسے سناٹے کا احساس کسی بڑے ادیب کو پیدا ہونے سے ہی روک دے۔

آس پاس کے چہروں کا بھی ایک خاص رول ہوتا ہے۔ وہ تقلید بھی کرتے ہیں اور ادب کے اندر ایک بھیڑ کا بھی احساس دلاتے رہتے ہیں اور بھیڑ چاہے کتنی ہی تکلیف دہ کیوں نہ ہو وہ ایک مسلسل جسمانی یا ذہنی ارتقا کا ہی دوسرا نام ہے۔ کئی نام ہیں تب ہی کوئی ایک اہم یا نمایاں نام بھی ہے ورنہ کوئی تنہا تو نہ ہو سکتا ہے اور نہ ہی اہم یا خاص ہو سکتا ہے۔ لیکن میں ذاتی طور پر اس بھیڑ کے ناکام ہیروز کو بھی اس لئے اہم سمجھتا ہوں کہ وہ کسی نہ کسی ذہن کو ضرور PROVOKE کر لیتے ہیں۔ بعض دفعہ کوئی بہت ہی معمولی تحریر دے دینے کی وجہ سے اور بعض دفعہ کسی خاص اختلافی نظریئے کی بُنیاد پر۔ میں اپنے عہد کے ہر لکھنے والے کی تحریریں پڑھتے رہنے کے لئے کوشاں رہتا ہوں۔ صرف اس لئے کہ وہ میرے اندر برہمی کا احساس زندہ رکھتی ہیں۔ برہمی کا احساس تخلیقی نقطۂ نظر سے میرے لئے بہت ہی مفید ہوتا ہے۔ میں ادب کی طرف سے مطمئن ہو کر نہیں جی سکتا۔ زندگی کو مکمل طور پر دیکھ کر اور اس کے بارے میں چند شاہکار قسم کے ادب پارے لکھ کر ادب میں تخلیق کی ذمہ داری ختم کر دینا صرف دو چار لوگوں کا کام نہیں ہو سکتا۔ جیسا کہ ہمارے ادب کی تنقید ہمیں اکثر و بیشتر گمراہ کرنے کے لئے بتاتی رہتی ہے۔ ادب کی ترویج اور ارتقا میں MINOR اور ناکام ادیبوں کا بھی بہت ہاتھ ہوتا ہے۔ کیونکہ بہت سے نئے یا پرانے لکھنے والے ایسے ہی لوگوں کی تحریروں پر برہم ہوتے ہیں، کڑھتے ہیں، اُنھیں پھاڑ کر پھینک دیتے

ہیں اور کڑی سے کڑی تنقید بھی کرتے ہیں اور پھر ان سے اچھی، جاندار اور اعلیٰ درجے کی تخلیق پیش کرنے کے لئے تحریک بھی حاصل کر لیتے ہیں مثال کے طور پر یہاں بعض ایسے نئے افسانہ نگار یقینی طور پر موجود ہیں جنھوں نے کبھی نہ کبھی میری افسانہ نگاری سے بھی سخت بیزاری کا احساس کیا ہوگا۔ لیکن اس کے باوجود وہ مجھے پڑھتے رہتے ہیں۔ نہیں پڑھنا چاہتے ہوں گے تو بھی کم سے کم ٹیڑھی آنکھ سے میرا چھپا ہوا نام ضرور دیکھ لیتے ہوں گے اور اپنے اندر ایک ایسی تخلیقی برہمی پیدا کر لیتے ہوں گے جس کے لئے وہ آج نہیں تو کل ضرور میرے شکر گزار ہوں گے جس طرح میں آج یہاں فراق اور جمیل مظہری کی ناکام افسانہ نگاری کے باوجود اُن کے اس احسان کا اعتراف کرنے کے لئے خود کو مجبور سا پاتا ہوں کہ انھوں نے مجھے کبھی نہ کبھی ایسی تخلیقی برہمی یقیناً عطا کی ہے جو مجھے چیخوف، لارنس، فلابیر، منٹو، یا کرشن چندر کی بڑی سے بڑی تخلیق بھی نہیں دے سکتی تھی۔ اپنے نوجوان ساتھیوں کی طرح میں نے بھی اپنے بزرگوں کی تحریروں پر ناک بھوں چڑھائی ہے۔ میں نے بھی کبھی کبھی اُن کے خیالات، فن اور طرزِ فکر سے بیزاری کا اظہار کیا ہے۔ یہی بیزاری مجھے کبھی کچھ نئے لکھنے والوں سے بھی ہونے لگتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ میں انھیں قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھتا یا انھیں ادب کے دائرے سے ہی خارج سمجھتا ہوں۔ نہیں ایسا ہرگز نہیں ہے۔ تخلیقی ادب کا دائرہ بہت بڑا ہے خاص کر ہماری اُردو زبان کا تخلیقی دائرہ ——— لیکن اس دائرے کے باہر باہر ہی گھومنے والے مٹھی بھر نقاد اندر آ کر کسی سے ملنے کی کوشش نہیں کرتے۔ اس بھیڑ میں وہ صرف ایسے ہی لوگوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ جن کا قد اتفاق سے دوسروں سے ذرا سا نکلتا ہوا ہے۔ وہ دوسرے بے شمار چہروں کو ہرگز ہرگز نہیں پہچانتے اور ان کی پہچان اُردو ادب کے طالب علموں سے کرانے میں بھی ناکام رہ جاتے ہیں۔ جن کے ہاتھوں میں اُنھیں ایک نہ ایک روز اردو ادب کی مکمل تاریخ سونپنا ہے۔ میں اگر جمیل مظہری کی شاعرانہ عظمت کا معترف ہو کر بھی اُن کی افسانہ نگاری کا قائل نہیں ہو سکا تو اس کا سبب میری افتادِ طبع بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن مجھ پر جمیل مظہری کے فنِ افسانہ نگاری کے رموز منکشف کرنے میں سجاد ظہیر، احتشام حسین، آل احمد سرور وقار عظیم، محمد حسن، وہاب اشرفی، محمود ہاشمی، لُطف الرحمٰن، عبدالمغنی وغیرہ نے میری مدد کیوں نہیں کی؟ اس کا سبب میں ضرور جاننا چاہتا ہوں گا۔ یہ بات میں اُردو افسانے کے ایک معمولی طالب علم کی حیثیت سے پوچھ رہا ہوں۔

تنقید کا منصب یہی کیوں بنا رہا ہے کہ وہ ہمیں صرف خاص خاص چہرے دکھا کر خاموش ہو جاتی ہے۔ ادب کے آئینے میں تو ذروں کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ کیا جمیل مظہری کی "پوری شخصیت" اُن کی صرف شاعرانہ صلاحیتوں کی ہی مرہون منّت ہے؟ ——— افسانہ نگاری کے میدان میں اُن کے ناکامی کے احساس نے

اُن پر کس کس طرح نفسیاتی اثرات مرتب کئے ہوں گے۔ اُن کی کھوج کئے بغیر اُن پر کیا ہوا کوئی بھی کام کافی حد تک تشنہ اور ادھورا ہی رہے گا۔ اور اس طرح اُردو افسانے کی تاریخ بھی یقیناً ادھوری ہی رہے گی۔

(۱۹۶۶ء)

احساس کی یاترا

اُردو افسانے پر ایک سمپوزیم پر رپورتاژ

اکتیس مئی کی سُلگتی ہوئی گرد آلود صبح! اس مکان کی چھت سے پورا شہر دکھائی دیتا ہے۔ حدِّ نظر تک لاتعداد مکانات، مسجدوں، مندروں اور گرجا گھروں کے اونچے مینار اور گنبد، بجلی گھروں اور ورکشاپوں کی دھواں اُگلتی چمنیاں اور واٹر ورکس کی اونچی ٹینکیاں۔ لیکن اس وقت سب کچھ تپتی ہوئی گرد میں گم سا ہوا جا رہا ہے۔ پُرانی روایتوں کی طرح معدوم ہوتی ہوئی یادوں کا یہ شہر (لکھنؤ)، اس وقت کتنا بے بس نظر آ رہا ہے۔ جیسے کوئی مریض برسوں سے چارپائی پر نڈھال پڑا ہو، جسم پر جگہ جگہ پڑے ہوئے بیڈ سوروں کی وجہ سے کروٹ بھی نہ لے سکتا ہو۔!

سات بجنے والے ہیں۔ مَیں نے جلدی سے بیڈ ٹی کے گھونٹ نگلے ہیں۔ مارننگ پیپرز پر نگاہ دوڑائی ہے۔ ہر ایک اخبار نے آج شام کو ہونے والے سمپوزیم کی خبر شائع کر دی ہے۔ سمپوزیم میں حصّہ لینے کے لیے جو باہر سے مہمان آنے والے ہیں اُن کی گاڑی سات دس پر آتی ہے۔ میں جلدی جلدی کپڑے پہن کر نیچے آ جاتا ہوں۔ اسٹیشن کی طرف بڑھتا ہوں۔ پلیٹ فارم پر بہت سے لوگ ہیں۔ اپنے اپنے عزیزوں کو رسیو کرنے کے لئے آئے ہیں۔ قُلی سُرخ وردیوں والے سینکڑوں قُلی ایک لمبی قطار بنا کر پلیٹ فارم کے کنارے کنارے بیٹھ گئے ہیں۔ اس تنظیم کا محرک اُن کا اپنا پیٹ ہے۔ اُن کی اپنی سُوجھ ہے اُن کی اپنی سہولت ہے۔ اس شہر میں آنے والے میرے اجنبی دوستوں کی آمد کسی داستان کے کرداروں کی آمد سے کم نہیں ہے۔ سب کچھ عجیب سا لگ رہا ہے۔ میں کس قدر اکیلا ہوں۔ جہاں کہیں اتنا بڑا سمپوزیم ہوتا ہے کمیٹیاں بنتی ہیں، سب کمیٹیاں بنتی ہیں، والنٹیر بھرتی کئے جاتے ہیں، بیج بنوائے جاتے ہیں، چندے جمع ہوتے ہیں۔ لیکن یہاں تو کچھ بھی نہیں ہے۔ پریس کلب کے سکریٹری سے

کل شام کو مل لیا تھا۔ مجھے یقین ہے کلب کا چپڑاسی سب انتظام کر کے رکھے گا۔ ساٹھ ستر افراد کے بیٹھنے کی جگہ۔ سائیکلو اسٹائل دعوت نامے سب کو بھجوا دیتے تھے۔ جس جس کے یہاں فون ہے اُس کے ساتھ اسی طرح رابطہ قائم کیا ہے۔ ایک اکیلا آدمی یہ سب کر لیتا ہے لیکن وہ خود کو اکیلا کیوں محسوس کرنے لگتا ہے۔ کبھی کبھی لمحے اُسے گھیر لیتے ہیں۔ اُس پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ باہر سے کوئی ہم نوا آنکلتا ہے تو یہاں کے در و دیوار، تمام شناسا چہرے بھی اجنبی اور دُور افتادہ معلوم ہونے لگتے ہیں۔ برسوں کی رفاقت اور اس رفاقت کا رشتہ ایک لمحے میں ٹوٹ جاتا ہے لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کوئی ایسا نیا رشتہ کوئی ایسی نئی رفاقت وجود میں آ رہی ہے جس کے وسیلے سے یہ شہر، یہ لوگ، یہ فضا پھر ایک بار نئے انداز سے مجھ سے متعارف ہونے والی ہے۔ اور میں آنے والے مہمانوں کے ساتھ اس شہر میں پہلی بار (پہلے کی طرح)، روشناس ہوں گا۔ شاید انسان کے داخلی رشتے کچھ اسی طرح ٹوٹتے، بنتے اور پُرانے ہوتے رہتے ہیں۔

اُف! یہ لمحے کتنے طاقتور ہیں۔ مجھے اپنے اندر اب کوئی چیز ٹوٹتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور پھر ایک نئی تازگی اور راحت آمیز آسودگی محسوس کر رہا ہوں۔ گاڑی کہاں ہے؟ ابھی تک پلیٹ فارم پر پہنچی کیوں نہیں؟ بھیڑ بڑھ رہی ہے میری زندگی کے ہزاروں لمحے اس بھیڑ سے آشنا رہے ہیں۔ لیکن وہ کہاں ہیں؟ وہ کہاں ہیں اب؟ ریلوے کے ماحول اور اس قسم کی انتظار کی کیفیت کو کئی افسانوں میں پیش کر چکنے کے بعد آج اچانک ایسا محسوس ہونے لگا ہے جیسے برسوں کے بعد یہاں آیا ہوں یا آج کئی برس کے بعد اس اسٹیشن پر کوئی گاڑی آنے والی ہے۔

گاڑی آ گئی ہے معمول کے مطابق دھڑ دھڑاتی ہوئی نہیں آئی ہے۔ بہت دھیرے دھیرے چل کر آئی ہے۔ اتنے دھیرے سے کہ آدمی اس کے ساتھ باتیں کرتا ہوا چل سکتا ہے۔ تقریباً ہر ڈبے سے، ہر دروازے اور کھڑکیوں سے چہرے جھانک رہے ہیں ایر کنڈیشنڈ، فرسٹ، سیکنڈ اور تھرڈ کے ڈبے بہت سے اُجلے، سنورے ہوئے پرتپاک چہرے! سلیپنگ کوچ کے سامنے اپنے اٹیچی کیس کے پاس کھڑا ہوا مجھے کومل دکھائی دے گیا ہے۔ بلراج کومل! ہاؤ آ رائٹ!! کومل کے آنے کی کوئی خبر ہی نہیں تھی! میری حیرت، پر مسّرت چھا رہی ہے —" اوئے کومل توں کتھے؟"

"یار تیرا لکھنؤ دیکھن آ گیاں!"

دو پنجابی لہجے۔ مختلف علاقوں کے۔ لیکن محبت سے بھرپور!" محمود کہاں ہے؟"

اچانک "محمود ہاشمی" گاڑی سے باہر آتے ہوئے دکھائی دے جاتے ہیں۔ دور سے ہی وِیو کرتے ہوئے اور مسکراتے ہوئے اُن کے ساتھ کچھ مستورات ہیں۔ بچے بھی ہیں۔ میں محمود صاحب کے بچوں کو پہچانتا ہوں۔ لیکن یہ وہ نہیں ہیں کسی اور کے ہوں گے۔ محمود لپک کر آگے بڑھ آتے ہیں مجھے ساتھ

لے جاکر اُن سے ملاتے ہیں۔ یہ اجمل اجملی کی بیوی ہیں۔ ان کو گوہاٹی میل میں سوار کرنا ہے۔ ان کے پاس سامان زیادہ ہے۔ میرے گھر تک نہیں جاسکتے۔ انہیں گاڑی میں ہی جاکر بیٹھنا ہوگا! میں نے جلدی جلدی سب کچھ سوچ لیا ہے۔ سب کچھ کہہ سن لیا ہے۔ ان سب سے ہم تھوڑی دیر بعد گاڑی پر مل جائیں گے۔ پہلے کومل اور محمود کا انتظام کرلوں۔ الٰہ آباد کی گاڑی سے شمس الرحمٰن فاروقی کے بھی آنے کی خبر ہے۔ لیکن الٰہ آباد والی گاڑی ایک گھنٹہ لیٹ ہے۔ تب تک یہ لوگ تیار ہوجائیں گے۔

ہم لوگ اپنے گھر میں ہیں۔ میرے بچے کومل سے پہلی بار مِل رہے ہیں۔ محمود کو یہاں سب جانتے ہیں۔ اپنے لئے اور دوستوں کے لئے میرے پاس ایک ہی کمرہ ہے۔ کتابوں سے بھرا ہوا تھوڑے سے فرنیچر نے اسے اور بھی چھوٹا کر رکھا ہے۔ پچھلی اگست میں اسی کمرے میں اچانک خواجہ احمد عبّاس، کرشن چندر، فراق، سجاد ظہیر، مخدوم اور ساحر آگئے تھے۔ ان کے ساتھ اور بھی بہت سے لوگ تھے۔ تب یہ کمرہ اور بھی چھوٹا معلوم ہوتا تھا۔ ٹھسا ٹھس بھری ہوئی دیا سلائی کی طرح۔ ہم سب دری پر بیٹھ کر جلدی جلدی چائے نگلتے ہیں۔ سگریٹ پیتے ہیں اور شیو بنانے لگتے ہیں۔ علی شاہد صدیقی، محمود الحسن رضوی اور آفتاب اختر بھی آگئے ہیں۔ علی شاہد ریلوے میں ٹی ایکس۔ آر ہیں۔ اُردو کے نوجوان شاعر۔ جدیدیت کے مخالف۔ انھیں سمجھانے کی میری تمام کوششیں بے کار ثابت ہوئیں۔ کچھ لوگ اپنے اندر ذرا سی بھی لچک نہیں رکھتے۔ بس ایک ضد ہی رکھتے ہیں۔ آفتاب اختر شاہجہان پور کے ایک کالج میں اُردو پڑھاتے ہیں۔ محمود الحسن بنارس ہندو یونیورسٹی میں ہیں۔ یہ لوگ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے ملنے آئے ہیں۔ نارنگ تو بنارس سے آئیں گے۔ فلائٹ نمبر ۱۲ ہے گیارہ پچاس پر پہنچتی ہے۔ سخت دھوپ کا تصوّر لرزا دینے بلکہ تپا دینے والا ہے۔ میں نے دو روز پہلے بنارس میں نارنگ کے لئے ایک پیغام چھوڑ دیا تھا کہ وہ ایئر لائنز کی گاڑی سے اسٹیشن کے سامنے ہی اُتر جائیں۔ ہم لوگ ان کی راہ دیکھ رہے ہوں گے۔!

اچانک دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ میں فضیل جعفری کو مسکراتا ہوا دیکھتا ہوں۔
"ارے! آپ کب آئے؟" وہ اورنگ آباد میں انگریزی پڑھاتے ہیں۔ گذشتہ دسمبر میں ان سے وہیں پر ہی ملاقات ہوئی تھی۔ ان کے پیچھے نچلی سیڑھیوں پر شمس الرحمٰن فاروقی کھڑے مسکرا رہے ہیں، شیروانی، پاجامے اور سنہری عینک میں چھپی ہوئی یہ قدیم وضع کی شخصیت جب زبان کھولتی ہے اور قلم اُٹھاتی ہے تو کس قدر جدید ہوجاتی ہے! قدامت پسندی کا دُور دور تک پتہ نہیں چلتا۔

اب کمرہ گونج اُٹھا ہے قہقہوں سے اور باتوں سے۔ اوپر کے ریکوں سے کتابیں اور رسالے نیچے لائے جارہے ہیں دری پر ادھر اُدھر بکھر گئے ہیں۔ تیز تند جوشیلے اور مسرت آمیز جملے اور وہی قہقہے! قاضی عبدالستّار بھی دوپہر تک پہنچ جائیں گے۔ کرسی گئے ہوئے ہیں۔ وہی کرسی جو قاضی صاحب کی سسرال بھی ہے اور اُردو کے ایک مخصوص مزاج کا محاورہ بھی۔

اب بھی اس چھوٹے سے کمرے میں اردو کی بہت سی شخصیتیں جمع ہو گئی ہیں۔ جوگندر پال۔ سردار جعفری۔ وزیر آغا، انور سدید، آل احمد سرور، احتشام حسین، جیلانی بانو، محمد حسن، خلیل، ناصر شہزاد، اقبال متین، اور کئی لوگ! ان کی کتابیں ہی اُن کے وجود کو پیش کر رہی ہیں۔ اُن کے خطوط پر بحث ہو رہی ہے۔ نقوش کے مکاتیب نمبر میں واجدہ تبسم کے نام سجاد ظہیر کے خطوط کے ایک ایک فقرے پر ہنسا جا رہا ہے "کاش تم بیس برس پہلے ملی ہوتیں! کاش تم بیس برس پہلے ملی ہوتیں!"

ساڑھے بارہ بجے تک ڈاکٹر نارنگ بھی آ گئے۔ ہم لوگ فارورڈ کا موٹر میں ایرلائنز کے آفس میں جانے والے تھے کہ اچانک انڈین ایرلائنز کی اسٹریم لائن گاڑی دکھائی دے گئی۔ نارنگ، بنارس ہندو یونیورسٹی کی دعوت پر کسی کام سے وہاں گئے تھے۔ انھوں نے اپنے واپسی کے پروگرام میں لکھنؤ کو بھی شامل کر لیا۔ لکھنؤ کے ادب اور ادیبوں کے متعلق نارنگ کی کتابوں میں نہ جانے کتنے حوالے موجود ہیں۔

کمرہ اب اس قدر بھرا بھرا سا لگ رہا ہے کہ کچھ اور مہمان آ گئے تو مصیبت ہو جائے گی۔ کہاں بٹھاؤں گا انھیں۔ جدید ذہن کی نمائندہ شخصیتوں کی یہ آمد کسی خاص طے شدہ پروگرام کے تحت نہیں ہے۔ بس اچانک یہ سب ہو گیا ہے۔ محمود نے لکھا تھا کیونکہ نارنگ بھی بنارس سے پہنچیں گے، میں بھی آ رہا ہوں۔ میں نے شمس الرحمٰن فاروقی کو لکھ دیا ہے کہ وہ بھی لکھنؤ پہنچ جائیں! بس اتنی سی بات پر سب لوگ آ گئے۔ بلراج کومل اور فضیل جعفری کی اچانک آمد نے سمپوزیم کی اہمیت میں اضافہ کر دیا ہے۔ قاضی عبدالستار نے ان کی آمد کی اطلاع پا کر اپنا پروگرام ایڈجسٹ کر لیا۔ وہ بھی اب آ گئے ہیں۔

دوپہر کے کھانے پر اور اس کے بعد کئی گھنٹے کبھی غیر سنجیدہ گفتگو، کبھی لطیفوں، کبھی شائستہ اور کبھی شائستہ تر کلاسیکی گفتگو کی نذر ہوتے ہیں۔ سب لکھا نہیں جا سکتا۔ جلد ہی اردو کے تمام ادبی مسائل ہلکی پھلکی گفتگو پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ نقوش، مورچہ، مریخ، اردو زبان، شاعر، گفتگو، شب خون، نیا دور، ادبِ لطیف، کتاب، اوراق، افکار، سارے ہی اہم ترین ادبی و غیر ادبی رسالے اب زیر بحث ہیں۔ بعض رسالوں میں ان لوگوں کے خیالات، نظریات اور تخلیقات کو سازشوں کا سرچشمہ اور کسی خاص "تحریک" کا وسیلہ قرار دیا جاتا ہے۔ لیکن ان کی گفتگو نہ تو کسی سے بغض للّٰہی کا شائبہ ہے نہ سازشی انداز کی کانا پھوسی! جملے ہیں یقیناً تیز اور موثر! الفاظ یقیناً زندگی کی جولانیوں سے آراستہ، موضوعات ہیں بلا شبہ علمی اور ادبی اور ذکر ہے انسان اور اس کے احساسات کی توانا، مسرت انگیز اور مسرت آمیز کیفیتوں کا!

گفتگو میں حصہ لینے اور ان لوگوں کی آزادانہ اور بے تکلف لیکن غیر سیاسی گفتگو پر قدرے حیرت زدہ ہونے کے ساتھ ساتھ مجھے سمپوزیم کے سلسلے کے انتظامات کی فکر ہے۔ کنھانکن کی جانب سے اگرچہ سب انتظام مکمل ہے لیکن پھر بھی میں بے حد فکرمند ہوں۔ اس ادبی سوسائٹی کے چار افراد لکھنؤ سے باہر ہیں۔ سریش چترویدی اور اوم پرکاش وغیرہ۔ ستیش بترا بھی لکھنؤ چھوڑ کلکتہ جا چکے ہیں۔ محمد طاہر اور

رئیس احمد بالکل نئے ہیں اور اس قسم کے اجتماع کے لئے انتظام کرنے کے معاملے میں بالکل ناتجربہ کار۔ اخبارات میں اعلان کے مطابق گوپی چند نارنگ کو جدید افسانے پر ایک مضمون پڑھنا ہے لیکن نارنگ اپنا مضمون ساتھ نہیں لا سکے ہیں۔ انہیں کنھانکن، کا اس طرح کا خط بر وقت نہیں مل سکا۔ میں نے گفتگو کے دوران بار بار اپنے تردد کا اظہار کیا ہے۔ لیکن کم بخت گفتگو ہے کہ نہ جدید ادب کی جانب پوری طرح آتی ہے نہ ہی نئے افسانے سے متعلق کوئی کچھ سوچنے یا بات کرنے کے لئے تیار ہے۔ دراصل یہ لوگ فکر مند نہیں ہیں۔ سمجھتے ہیں سب ٹھیک ہی ہوگا!

دوپہر کے تین بج چکے ہیں۔ میں نے اپنی تشویش کا اظہار قدرے شدید الفاظ میں کیا ہے تو ڈاکٹر نارنگ نے تقریر کرنے کی ذمہ داری لے لی ہے اور وہ مسکراتے ہوئے اپنی تقریر کے نوٹس تیار کرنے لگے ہیں۔ بھیڑ میں وہ یکایک تنہا ہو گئے ہیں۔ باقی لوگ اب جدید ادب سے متعلق بعض ایسے لوگوں اور پرچوں کا ذکر چھیڑ بیٹھے ہیں جو جوڑ توڑ کے ذریعے غیر ادبی اور غیر دیانتدارانہ انداز میں خود کو مخالفوں میں شمار کرانا چاہتے ہیں۔ ان لوگوں کا نہ ادب سے کوئی تعلق ہے نہ ان کا شمار پرانے لوگوں میں ہی کیا جاتا ہے اور نہ ہی نئے لوگوں میں۔ اس گفتگو میں فضیل جعفری، قاضی عبدالستار اور محمود ہاشمی پیش پیش ہیں۔ کچھ لوگ ادبی بحثوں کو بھی خالص ہندوستانی طرز کی سیاست اور سیاسی چال بازیوں میں بدل دینے کے عادی ہوتے ہیں۔ رشوتیں اور خوشامدیں صرف سماجی زندگی میں ہی نہیں بلکہ ادب میں بھی داخل ہو گئی ہیں۔ میں نے اکثر ادب کے اندر اس قسم کے رجحان کے پنپنے کے خلاف احتجاج کیا ہے۔ سرکاری سطح پر مجھے ان افسروں سے سخت چڑ ہے جو بے حد اسناب (SNOB) ہوتے ہیں۔ نک چڑھے ہوتے ہیں! ادب کے اندر بھی ایسے کئی نک چڑھے نظر آتے ہیں۔ میں کلچرل ڈکٹیٹر شپ کی بھی مخالفت کرتا رہا ہوں۔ کچھ نئے لوگوں کی سب سے بڑی خصوصیت اور عظمت یہی ہے کہ وہ ادب کو ادب کی طرح برتنے کے خواہش مند نظر آتے ہیں۔ اپنے نظریات یا ادبی نظریات سے متعلق تمام مباحث کو ان کی تخلیقات کی اور مضامین کی صورت پیش کرتے ہیں جو غیر شخصی، غیر ذاتی اور ادبی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔

ساڑھے پانچ بجے ہم لوگ گھر سے نکل آئے ہیں۔ میں نے اسٹیشن سے محمد طاہر کو فون کرکے اس بات کا اطمینان کر لیا ہے کہ پریس کلب میں سب انتظامات مکمل ہیں۔ ہم لوگ حضرت گنج میں سے ہو کر جا رہے ہیں۔ کومل لکھنؤ میں پہلی مرتبہ آئے ہیں۔ انھیں یہ شہر پہلی نظر میں پسند آ گیا ہے۔ اس لئے اس کی بار بار تعریف کر رہے ہیں۔ اس کا مقابلہ لاہور سے بھی کر رہے ہیں۔ ان کے ذہن میں غالباً دونوں شہروں کی بے پناہ وسعت، فراخ سڑکیں، باغات کے سلسلے، مہذب لوگ اور پرشکوہ عمارات ہیں۔ تقسیم کے بعد میں لاہور چھوڑ کر یہاں آیا تھا۔ اس وقت میں نے بھی اسی نقطۂ نظر سے

لکھنؤ کو پسند کیا تھا۔ اس کے علاوہ میرے ذہن میں لکھنؤ کی اُردو زبان اور ادبی روایات کے بھی کچھ مخصوص تصورات تھے۔ میں اس تہذیب سے پوری طرح ہم آہنگ ہونا چاہتا تھا جو میرے خوابوں میں ایک عرصہ سے موجود تھی یہ خواب لکھنؤ کے بارے میں قدیم تذکروں اور ۳۵-۵۰ء کے نئے ادب کے توسط سے بنے تھے۔ احمد ندیم قاسمی نے چند برس پہلے ایک خط میں مجھے لکھا تھا "مجھے اس بات کی بڑی خوشی ہے کہ تم لکھنؤ میں رہتے ہو" کومل کی ملاقات ابھی یہاں کے کسی ادیب یا شاعر سے نہیں ہوتی ہے۔ وہ میرے ہر واقف کار کی طرف ایک عجیب سی دلچسپی سے دیکھنے لگتے ہیں۔ انھیں میرے ہر ملنے والے پر کسی ادیب یا شاعر کا ہی شبہ ہونے لگتا ہے۔

ہم ٹھیک چھ بجے پریس کلب میں پہنچ گئے ہیں۔ یہ کلب چائنا گیٹ کے اندر والا قدر روڈ کے مشرقی سرے پر واقع ہے۔ اسپورٹس اسٹیڈیم کے سامنے باغات کا ایک طویل سلسلہ ہے۔ اوپن ایئر ریسٹوران ہیں جن کی دلکشی رات کی نیون روشنیوں میں اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

کچھ لوگ آچکے ہیں۔ محمد طاہر، رئیس احمد، رگھو بر دیال سامنت دہندی میں اُردو زبان کے بہت اچھے ناولسٹ) اور "لطیفہ شری" کے پی سکسینہ گیٹ پر کھڑے ہیں۔ مہمانوں کا خیر مقدم کرنے کے لئے ساتھ ساتھ لطیفہ بازی بھی کرتے ہیں۔ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ جہاں کے پی سکسینہ ہوں۔ وہاں ادبی لطیفے نہ چھڑ جائیں! آفتاب اختر اور محمود الحسن رضوی بھی پیچھے کے دروازے سے داخل ہوتے نظر آرہے ہیں۔ ہال میں ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی، پروفیسر رغیب، ڈاکٹر ہرش نارائن کرسیوں میں ڈوبے ہوئے بیٹھے ہیں۔ شاید وہ کچھ دیر پہلے سے پہنچ گئے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ کی آمد پر میں نے جناب علی عبّاس حسینی اور ڈاکٹر نور الحسن ہاشمی کو خاص طور پر زحمت دی ہے۔ دونوں پاس پاس بیٹھ کر باتوں میں مصروف ہو گئے ہیں اور اب لوگ آنے شروع ہو گئے ہیں۔ ایک دوسرے کو پہچان کر ہنس کر مصافحہ کرنے لگے ہیں۔ ڈاکٹر نیّر مسعود رضوی۔ احمد جمال پاشا، منظّر احمد لاری، مفتی رضا انصاری، اخلاق احمد خان، ابراہیم علوی کُند ناگر، اقبال مجید، گوپال اُپادھیائے، کانتی چرن سون رکشا، عابد سہیل، اور شعیب قدوائی دکھائی دیتے ہیں۔ علی عبّاس حسینی صاحب بھی تشریف لے آتے ہیں۔ اب اکثر بیمار رہتے ہیں بے حد کمزور ہو چکے ہیں۔ میں انھیں سہارا دے کر اندر لے آیا ہوں۔ لوگ چاہتے ہیں اب سمپوزیم شروع کر دیا جائے۔ مجھے قاضی عبدالستّار کا انتظار ہے۔ کچھ اور لوگوں کا بھی جن کی شرکت بے حد ضروری ہے لیکن میں پروگرام میں تاخیر کے حق میں نہیں ہوں۔ ہم لوگ جتنی دیر سے شروع کریں گے اس میں ہمارا ہی نقصان ہوگا۔ وقت کا پورا استعمال نہیں کیا جا سکے گا۔ قاضی عبدالستّار کے آتے ہی میں نے سمپوزیم شروع کرنے کا اعلان کر دیا ہے۔ اس سمپوزیم کی صدارت میں کسی نوجوان ادیب ہی سے کرانا چاہتا ہوں اس لئے میں نے قاضی عبدالستار کا نام تجویز کر دیا ہے، کیونکہ انکن کا صدر ہونے کی حیثیت سے مجھے مہمانوں کا سواگت بھی کرنا ہے

اور اس سمپوزیم کے سلسلے میں بھی کچھ باتیں کہنا ہیں۔ کسی بھی زبان کے ادب میں فکر نو کا رجحان اپنے ملک کے حالات، وہاں کی سیاسی و معاشی تبدیلیوں کی وجہ سے ہی پیدا ہوتا ہے۔ جس ملک کی کئی زبانیں ہوں وہ سب کی سب ان تبدیلیوں کا ایک سا اثر قبول کرتی ہیں۔ اس لئے عام طور پر ان بھاشاؤں کے نئے رجحانات بھی ایک دوسرے سے زیادہ مختلف نہیں ہوتے اور ہندی، بنگالی، مراٹھی وغیرہ میں قریب قریب ایک جیسے اندولن چل رہے ہیں۔ نئے اظہار کی تلاش، نئے اسلوب کی کھوج، نئی تشبیہوں اور استعاروں کے تجربے اور نئے معانی و مطالب کے سلسلے میں ذاتی ردّیے! بین الاقوامی سطح پر کسی بھی زبان کے نئے ردّیے دوسرے ملکوں کے ادب سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہوتے۔ سائنسی ترقی کی بدولت ایک ذرا سے واقعہ سے پوری دنیا آناً فاناً باخبر ہو جاتی ہے۔ سائنسی ترقی کی ہی بدولت یہ دنیا اب اتنی سمٹ اور سُکڑ چکی ہے کہ کسی نئے رجحان کو ایک جگہ سے دوسری جگہ تک پہنچنے میں زیادہ وقت نہیں لگتا۔ جدید اردو افسانے پر آج کا سمپوزیم اپنی نوعیت کا پہلا پروگرام ہے۔ لیکن اس کا سلسلہ فکر علی گڈھ اور اورنگ آباد سے بھی ملتا ہے۔ 'جدید' لفظ کے لغوی معنے نئے یا موڈرن کے ہی ہو سکتے ہیں لیکن بعض الفاظ اپنے معنی اپنے زمانے اور حالات سے بھی مستعار لے لیتے ہیں۔ بعض اوقات ڈکشنری میں بتائے گئے معنی سے انحراف کرنا ضروری بھی ہو جاتا ہے۔ جدید کیا ہے۔ جدید کا اطلاق ہمارے افسانے پر کس مفہوم کے ساتھ ہو سکتا ہے ــــــــــــــ اُردو افسانے کے بنیادی رجحانات کے ساتھ ساتھ ہم آج اس پر بھی بحث کریں گے۔"

میری ابتدائی تقریر کے بعد صدر جلسہ قاضی عبدالستار ڈاکٹر گوپی چند نارنگ سے درخواست کر رہے ہیں کہ وہ اپنی تقریر سے سمپوزیم کی ابتدا کریں۔ ڈاکٹر نارنگ جس اعتماد، وضاحت، تشریح اور حوالوں کے ساتھ جدید افسانے کے موضوع پر بول رہے ہیں، اس سے چند ہی منٹوں میں مجھے اطمینان ہو گیا کہ اس سمپوزیم سے جو توقعات وابستہ کی گئی تھیں، وہ پوری ہوں گی۔ ڈاکٹر نارنگ کی تقریر سے اندازہ ہو رہا ہے کہ انھوں نے افسانے کے فن اور ارتقاء کا کتنا بھرپور مطالعہ کیا ہے اور وہ اس موضوع پر کس قدر حاوی ہیں۔ انتہائی دلنشین اور موثر انداز میں جاری رہنے والی ان کی تقریر اپنے موضوع کے تمام پہلوؤں پر محیط ہونے کے علاوہ انتہائی سحر انگیزی کے ساتھ حاضرینِ جلسہ کو گرفت میں لے چکی ہے۔ نارنگ نے حال ہی میں اُردو کے علامتی اور تجریدی افسانہ پر ایک مقالہ[1] بھی لکھا ہے جو انھوں نے دہلی یونیورسٹی کے ایک حالیہ سمینار میں پڑھا ہے۔ کچھ لوگ جدید ادب کو غالب کے عوامی قارئین و سامعین کی طرح بے معنی سمجھے ہوتے ہیں۔ جدید ادب کی تخلیقی سرگرمیوں کو سیاسی سرگرمیوں

---

[1] ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا یہ مضمون شب خون ص۲۷ میں شائع ہو چکا ہے۔

نام دے دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں اورنگ آباد کے سمپوزیم میں راجندر سنگھ بیدی اور مخدوم محی الدین کے ساتھ کھل کر باتیں ہوئی تھیں وہ دونوں بزرگ مجھ سے متفق تھے کہ جدید ادب کے رجحان پر کوئی سیاسی الزام نہ لگایا جائے۔ سجاد ظہیر اور سردار جعفری نے اب تک جو کچھ کہا ہے وہ بالکل سوچے سمجھے بغیر ہی کہا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے البتہ اسے "نئی ترقی پسندی" سے تعبیر کیا ہے جس پر مزید غور و فکر کی ضرورت ہے۔ میں چاہتا ہوں کسی ادبی تحریک کا جائزہ کسی بھی سیاسی عینک کے ذریعے سے نہ لگایا جائے۔ بلکہ اس کے سماجی اور داخلی رشتوں کی مدد سے ہی لیا جائے۔

لوگوں کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔ نارنگ صاحب کی تقریر کے دوران میں کتنے سارے ادیب اور شاعر چپکے سے آکر بیٹھ گئے ہیں منظر سلیم، سیدہ نسیم فاطمہ چشتی۔ جناب حیات اللہ انصاری، علی شاہد صدیقی، بیگم سلطانہ حیات، چندر کرن سون رکشا، عثمان غنی، مسیح الحسن رضوی بھی آگئے ہیں۔ خواتین ایک طرف ایک جگہ بیٹھنے کے لئے دھیرے دھیرے کھسک رہی ہیں۔ ان کے لئے کرسیاں خالی کر دی گئی ہیں۔ کرسیوں پر بیٹھے ہوئے حضرات چاندنی پر آبیٹھے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ ہر قسم کی حرکت سے بے خبر بولتے چلے جا رہے ہیں۔

جدید اور قدیم کی اصطلاحیں بظاہر اس لئے مبہم معلوم ہوتی ہیں کہ ہمارا ذہن محض تعریف و توضیح (DEFINITION) کا عادی ہو چکا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی چیز کی تعریف اس کا مکمل احاطہ نہیں کرتی لیکن جب ہم "جدید" کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو متعلقہ مفاہیم کے ایک وسیع تصور کا احاطہ کرتے ہیں۔ ہمارا ذہن فوری طور پر کچھ ایسی اشیاء سے بھی روشناس ہوتا ہے جو ختم ہو رہی ہیں یا تبدیل ہو رہی ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ہم ان تصورات یا ان مفاہیم یا ان اشیاء سے بھی روشناس ہوتے ہیں جو وجود میں آ رہی ہیں اور "قدیم" کی جگہ پا رہی ہیں۔

"جدید افسانہ" ان تدریجی تبدیلیوں کی منزل ہے جو مختلف رجحانات کی صورت میں ہمارے سامنے ہیں۔ افسانے کی یہ منزل ایک ایسی منزل ہے جو ہمارے افسانے کو دوسری زبانوں کے افسانوی ادب کے دوش بدوش لے آتی ہے۔ ہم عالمی ادب سے کٹا ہوا محسوس نہیں کرتے۔ آزادی کے بعد افسانہ کی دنیا میں بھی کئی بت ٹوٹے ہیں۔ اب بت پرستی کا دور نہیں۔ آزادی کے بعد کئی رجحانات افسانے کو اس جدید منزل کی طرف لے آتے ہیں۔ میرے نزدیک سن سینتالیس کے بعد کے دو رجحان یعنی تقسیم سے پیدا ہونے والے مسائل کی کہانی کا اور علاقائی کہانی کا کوئی BREAK THROUGH پیش نہیں کرتے۔ ان میں APPROACH وہی آزادی سے پہلے والی ہے جسے پریم چند نے اپنے اصلاحی افسانے میں پروان چڑھایا تھا اور جسے ترقی پسند افسانہ نگاروں نے ایک مخصوص افادی نظر دی تھی۔ البتہ ان کے بعد کچھ ایسے رجحان ضرور سامنے آتے ہیں جن سے ہمارا افسانہ آگے بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ فسادات

پر غالباً زیادہ افسانے اُردو ہی میں لکھے گئے تھے۔ لیکن ان میں سے بہت کم میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے۔ لے دے کے ایسے افسانوں کی تعداد چار یا پانچ سے زیادہ نہیں ہے۔ فسادات کو براہِ راست موضوع بنا کر لکھے جانے والے افسانوں سے وہ افسانے کہیں زیادہ اہم ہیں جو تہذیبی سطح کے المیے کو احساس کی پوری شدت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے اندازِ نظر اور تکنیک میں زمین و آسمان کا فرق ہے لیکن دونوں کے افسانے ایک عظیم تہذیبی المیے کو زبان دیتے ہیں۔

"علاقائی افسانوں میں بعض میں اودھ کے جاگیردارانہ ماحول اور تمدّن کو اس دور کی انسانی قدروں کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جیسا کہ قاضی عبدالستار کے ہاں ملتا ہے۔ ایک ترقی پسند نقّاد نے ایسے افسانوں کو زوال پذیر جاگیردارانہ تمدّن کے افسانے کہہ کر رد کیا ہے۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اُردو زبان ناچ محل اور غالب کی شاعری کا تعلق بھی جاگیردارانہ تمدّن سے تھا۔ سوال صرف یہ نہیں ہے کہ کون معاشرہ ترقّی پذیر تھا اور کون زوال پذیر۔ ہر دَور میں انسانی سرشت اپنے نیک و بد، حق و باطل اور سیاہ و سفید کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ کسی دَور کا انسان لازمی طور پر بُرا اور کسی خاص دَور کا انسان لازمی طور پر اچھا ہو یہ ناممکن ہے۔ انسان اچھا بھی ہے اور بُرا بھی۔ اگر کوئی فن کار اس حقیقت کو گرفت میں لا سکتا ہے اور صدیوں کے سماجی عمل سے پیدا ہونے والی بعض تہذیبی قدروں سے اپنے ذہنی عشق کی بنا پر انھیں تخلیقی حسن کے ساتھ ادب میں اُبھار سکتا ہے تو اسے زوال پذیر تمدّن کا ترجمان کہہ کر ردّ نہیں کیا جا سکتا۔ جدید ذہن کا اظہار اُردو افسانہ میں دو اہم رجحانات کی صورت میں ہوا ہے۔ پہلا رجحان نا وابستگی کے افسانے یا زندگی کی جامعیت کے افسانے کا ہے۔ ایسے افسانہ نگاروں میں بعض لوگ کسی نہ کسی طرح کا سیاسی عقیدہ رکھتے ہیں لیکن افسانے میں حقیقت کا تجزیہ وہ سیاسی عینک لگا کر نہیں کرتے۔ یہ لوگ روایتی یا فارمولہ کہانی سے بچ کر لکھتے ہیں اور اپنے لئے اپنا اسلوب تخلیق کرنے کی کوشش میں لگے ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں رام لعل، اقبال مجید، قیصر تمکین، جوگندر پال، اقبال متین، غیاث احمد گدّی وغیرہ کے افسانے اجتہاد کی مثال ہیں۔ یہ لوگ حقیقت کے تجربہ میں شخصی اور ذاتی نظریہ سے کام لیتے ہیں۔ آزادانہ نتائج اخذ کرتے ہیں، ٹائپ کو پیش نہیں کرتے۔ کرداروں پر زور دیتے ہیں۔ عام انسان جو کبھی مزدور، کسان، زمیندار، طوائف وغیرہ TYPES کی زد میں آگیا تھا، اب بغیر کسی لیبل کے اپنے فطری وجود کے ساتھ سامنے آرہا ہے۔ کہانیاں سوچے سمجھے نتائج کا سہارا لے کر آگے نہیں بڑھتیں۔ شخصی نظر اور انفرادی نقطۂ نظر سے زندگی کے وسیع تر حقائق کی ترجمانی ادب سے پہلے کہیں بہتر طور پر کی جا رہی ہے۔ اُردو افسانہ اس وقت ایک تغیّر کی زد میں ہے۔ نئی نسل کے ہاں بغاوت کا جو انداز ہے، ادعائیت، انتہا پسندی اور طرفداری سے جو گریز ہے اور آزاد تجزیہ اور شخصی نظر پر جو زور ملتا ہے وہ یقیناً ذہنی پختگی کی علامت ہے لیکن ابھی نئی نسل تجربہ کے عبوری دور میں سے گزر رہی ہے اس لئے اچھا اور زندہ رہ جانے والا افسانہ تو اِکّا دُکّا

نظر آجاتا ہے لیکن عظیم افسانہ نگار کوئی نہیں۔ زندگی کو اس کی جامعیت اور بھرپور حُسن کے ساتھ پیش کرنے میں اب بھی بیدی سے کوئی ٹکر نہیں لے سکتا اور یہ دَور اب بھی بیدی کا دَور ہے۔

"جدید افسانہ کا دوسرا اہم رجحان تجریدی اور علامتی افسانے کا ہے۔ اس سلسلے میں دیوندر اسّر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، راج اے، احمد ہمیش، بلراج کومل کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے علامتوں اور تہ دار نہ اور ہم رشتہ استعاروں کی مدد سے اُردو افسانے کو مفہوم کی نئی وسعتوں اور اندازِ بیان کی نئی کفایت 'ECONOMY OF EXPRESSION' سے روشناس کرایا ہے۔ علامتی اور تجریدی افسانے کا سفر خارج سے داخل کی طرف ہے۔ یہ انسان کے داخلی درد و کرب کی آواز ہے اور فنّی اسالیب کی نئی جہتوں کا پتہ دیتا ہے۔ بعض لوگوں کو شکایت ہے کہ ان افسانوں میں درخت چلتے ہیں۔ سڑکیں بولتی ہیں۔ دیواریں اندھی ہو جاتی ہیں وغیرہ۔ دراصل ان میں لفظ کو لغوی معنی میں نہیں لیا جاتا۔ منطقی معنی کے علاوہ لفظ کے دوسرے معنی بھی ہوتے ہیں اگر ہم لفظ کو اس کے تمام تر معنی کے علاوہ لفظ کے دوسرے معنی بھی ہوتے ہیں۔ اگر ہم لفظ کو اس کے تمام تر معنی کے ساتھ مراد لیں تو ایسے افسانوں سے لُطف اندوز ہونا چنداں مشکل نہیں۔"

الہ آباد کے سمپوزیم 'ادب کے جدید رُجحانات'، پر بولتے ہوئے فراق صاحب نے بشر نواز سے زندگی کو لنگڑی مکڑی کہہ دینے پر تشریح مانگی تھی۔ پتہ نہیں انھوں نے کافکا کی علامت مٹیا فورسس کی وضاحت اپنے ذہن میں کیا کر رکھی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ آخر میں اس بات پر زور دے رہے ہیں کہ اُردو افسانہ نگاروں کے خلوص پر شبہ کرنا غلط ہوگا۔ وہ علامتی اور تجریدی افسانے محض بین الاقوامی رجحانات کی تقلید میں نہیں لکھتے۔ وہ اپنے ماحول اور حالات سے یکسر بے تعلق نہیں ہیں۔ ہندوستان کے موجودہ حالات میں وجود کی ماہیت پر غور و خوض اور خوشی اور غم کی معنویت پر سوچنا بے تعلق بات نہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ اب افسانہ نگار کا سفر سماج سے شروع نہیں ہوتا بلکہ فرد سے شروع ہوتا ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کی تقریر ختم ہو گئی ہے۔ جو لوگ مسلسل نوٹس لے رہے تھے، ان کی اُنگلیاں تھم گئی ہیں۔ جو لوگ صرف پوائنٹس لکھ رہے تھے وہ جواب دینے کے لئے سوچتے ہوئے سے نظر آتے ہیں۔ یوں بھی سب لوگ ایک سوتج میں تو مبتلا ہو ہی گئے ہیں۔ جن کا افسانے سے کوئی سمبندھ نہیں ہے، ان کے چہرے پر ایک دوسری بے چینی ہے۔ ہر طرح سے NON-PARTICIPATION کی کیفیت۔

صاحبِ صدر نے محمود ہاشمی صاحب سے اپنے خیالات کا اظہار کرنے کی درخواست کر دی ہے۔ ادبی گفتگو اور ادبی مباحث میں دلائل اور اپنے شعلہ صفت، تند، تیز لیکن علمی اور ادبی مباحث

واستدلال سے اپنی بات کو ناقابلِ تردید بنا دینے والے ہاشمی، اس وقت کچھ اُکتائے ہوئے اور خالی الذہن معلوم ہو رہے ہیں۔ انھوں نے بولنا شروع کیا ہے تو ان کی بھرپور آواز ان کی شخصیت پر حاوی ہوتی ہوئی معلوم ہوئی ہے۔ محمود ہاشمی صاحب نارنگ صاحب کی تقریر کے بیشتر حصّے سے اتفاق کرتے ہوئے ایک ایسے نکتے سے اپنی بات کی ابتدا کر رہے ہیں جو ایک طویل بحث کا محرک ہو سکتا ہے۔

افسانے کا تعلق نثر سے ہے لیکن نثر کا استعمال غیر تخلیقی عوامل میں بھی ہوتا ہے۔ ادب کے علاوہ دیگر تمام علوم کا سرمایہ بھی نثر ہے۔ نیز ہماری گفتگو نثر ہی میں شمار ہوتی ہے۔ اگر نثر کے اس میڈیم کے PERSPECTIVE میں ہم تخلیقی نثر یا افسانے کا محاسبہ کریں تو شاید ہمیں اردو افسانے کی رفتار اطمینان بخش معلوم نہ ہوگی۔

"سوال یہ ہے کہ افسانے یا جدید افسانے کو پرکھنے کے لئے ہمارے پاس کیا معیار ہونا چاہیئے اور وہ کون سی حدِ فاصل ہے جو افسانے کی نثر اور نثر کی دیگر غیر تخلیقی اقسام میں فرق قائم کرتی ہے؛

"۴۷ء کے بعد زبان میں تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ زبان کے بدلتے ہوئے رجحانات کی روشنی میں ہمارا افسانہ کس حد تک تبدیل ہوا ہے؟ ہم نے تخلیقی نثر اور افسانے کے اسالیب میں کون سی نئی جہتوں کو دریافت کیا ہے۔ یہ وہ سوال ہے جو جدید افسانے کی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے۔

میں ادب کو موضوع کے ذریعہ سمجھنے کا عادی نہیں ہوں۔ میرے نزدیک موضوع محض ایک ضمنی چیز ہے۔ اس لحاظ سے موضوعات کے مطابق افسانے کے رجحانات کی تقسیم درست نہیں ہو سکتی۔ مثال کے طور پر زوال پذیر جاگیردارانہ معاشرے کے رجحان کو پیش کرنے والا افسانہ اپنے کرداروں کے NASTALGIA کا افسانہ بھی ہو سکتا ہے۔ ادب کے مطالعے یا ادب سے وابستگی کے مختلف نظریئے ہیں اور یہ سب نظریئے اپنی جگہ درست ہیں۔ لہٰذا رجحانات کی کوئی ایسی تقسیم ہمیں کبھی صحیح نتیجے تک نہیں پہنچا سکتی جس میں کسی ایک عنصر کو بنیاد بنا لیا گیا ہو۔

'وقت کا نیا تصور' اور تخلیقی زبان کی نئی سطح، یہ وہ عناصر ہیں جو جدید افسانے کی خصوصیت ہیں۔ جدید افسانے میں وقت ایک غیر منقسم کُل کی حیثیت سے موجود ہے۔ اس کے علاوہ جدید افسانے میں PERSONA کے طور پر 'میں' یا 'I' کا وجود وہ نئی ہیئت ہے جو قدیم اور جدید افسانے کے درمیان امتیازی خط کھینچتی ہے۔ یہ 'میں' کی تخلیق کے باعث جدید افسانے کا EXPRESSION مستحکم اور مبسوط ہوتا ہے۔

"زبان سے مکمل واقفیت کو میں تخلیق کے لئے بنیادی شرط نہیں سمجھتا۔ ڈی۔ ایچ لارنس کے ناولوں کے ایسے ایڈیشن بھی میں نے دیکھے ہیں جن میں زبان کی خامیوں کو بھی بجنسہٖ پیش کیا گیا ہے۔ ان کی یہ خامیاں لارنس کے ادبی مرتبہ پر یا اس کی تخلیق پر اثر انداز نہیں ہوتی۔

"سماجی پس منظر یا وابستگی و ناوابستگی کی سیاسی اصطلاحوں کا تعلق ادب سے نہیں ہے۔ ہم محض اپنی سہولت کے لئے تخلیقات کو سماجی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب کہ تخلیق خود اپنی جگہ

ایک منتظم اور مکمل انفرادی 'کل' کی حیثیت رکھتی ہے۔"

لوگ اب پانی پینے لگے ہیں۔ ٹھنڈے پانی کے کئی کئی گلاس۔ مجھے خطرہ ہے کہیں یہ لوگ پانی پی پی کر کوسنا نہ شروع کر دیں! لیکن نہیں۔ یہ خطرہ بے بنیاد ہے۔ لکھنؤ کے لوگ بے حد ٹھنڈے مزاج کے واقع ہوتے ہیں۔ اگر اختلافات پیدا بھی ہوتے ہیں تو ان پر متوازن اور مدلل انداز سے گھنٹوں گفتگو کی جاتی ہے۔ بشرطیکہ گفتگو کا مقصد EXPLORATION ہی ہو۔ ایک دوسرے تک دیانتداری سے پہنچنے کی کوشش کرنا بھی ہو۔

محمود ہاشمی کے بعد صدر نے شمس الرحمان فاروقی کو پکار لیا ہے۔ فاروقی انتہائی اطمینان اور اعتماد کے ساتھ غیر جذباتی انداز میں بولنے کے عادی ہیں۔ مختصر لیکن انتہائی وسیع اور فیصلہ کن مفہوم رکھنے والے جملوں میں اپنی بات کہنے کا انداز بہت کم لوگوں کو آتا ہے۔ فاروقی نے اپنی اسی خصوصیت کے ساتھ تقریر کا آغاز کیا ہے۔

"میرے ذہن میں جدید افسانے کا جو تصور ہے۔ ہمارا افسانہ ابھی اس منزل تک نہیں پہنچا ہے۔ یعنی ابھی ہمارے یہاں ایسے افسانے بہت کم ہیں جنھیں جدید کہا جا سکے۔

"میرے خیال میں جدید افسانہ کو 'میں' کی وسعت TIME SEQUENCE کے REFUSAL اور مسلسل بیان کے REJECTION کی خصوصیات کا مالک ہونا چاہیئے۔ یہ تین خصوصیات ہیں جو افسانے کو جدید بناتی ہیں۔

"نئے پرانے افسانے میں فرق انحراف یعنی REJECTION کا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو پرانی چیزوں کو CANCEL کرنا چاہیئے 'میں' کے پھیلاؤ کو اردو والوں نے سمجھنے کی کوشش ضرور کی ہے لیکن ذہن کے پردوں میں صرف جھانکنے سے تخلیق کا مطالبہ پورا نہیں ہوتا 'میں' دراصل غیر شخصی کردار سے وابستگی اور ہم آہنگی کی ایک صورت ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کے ایک افسانے 'دس کا نوٹ' میں جس 'میں' کو پیش کیا گیا ہے وہ افسانہ نگار کا 'میں' نہیں ہے بلکہ یہاں ایک PUBLIC IMAGE کو 'میں' بنا دیا گیا ہے۔ یعنی اس افسانے میں ایک طے شدہ یا تسلیم شدہ حقیقت کو ہی پیش کیا گیا ہے جو دراصل ایک DISTORTED PUBLIC VISION کا ہے۔

نئے افسانے میں اس بات پر زور ہونا چاہیئے کہ پبلک امیج کیا ہے بلکہ یہ بتانا چاہیئے کہ INDIVIDUAL کیا کہنا چاہتا ہے۔ یہ وہ مسائل ہیں جن کے باعث ابھی ہمیں جدید افسانے میں کامیابی حاصل نہیں ہوئی ہے۔ لیکن اس طرف کوشش ضرور ہو رہی ہے۔

"یہ صحیح ہے کہ جب ہم افسانے کو پرانی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو ناامیدی ہوتی ہے۔

"نئے افسانہ نگاروں کو (TIME SEQUENCE) کے غیر فطری اور نقلی چکر سے خود کو بچانا ہے SYSTEM سے گریز کی کوشش کرنی ہے۔
"کچھ لوگ کسی افسانہ نگار کے افسانوں پر ایک خاص لیبل لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ ذمہ داریوں سے بچنے کی ایک آسان صورت ہے لیکن اب وقت آگیا ہے کہ جدید افسانہ نگار خود کو DISTINCT کرے تاکہ لوگوں پر جدید افسانے کی خصوصیت واضح ہو سکے۔"
فاروقی صاحب کے بعد اب صاحب صدر اقبال مجید کو بُلا رہے ہیں۔ اقبال مجید سیتاپور سے سیمنار میں حصہ لینے کے لئے آئے ہیں۔ طمانیت سے بھرپور لہجے میں کہہ رہے ہیں" مجھے خوشی ہے کہ نارنگ صاحب نے بڑے متوازن اور بھرپور طریقے سے جدید اردو افسانے پر روشنی ڈالی ہے۔ معلوم ہوتا ہے جدید ادب کے مسائل پر اس طرح کی گفتگو تجریدی مضامین کی نسبت زیادہ جامع ہے اور افہام و تفہیم کے نئے پہلو لئے ہوئے ہے۔
"ایک مسئلہ یہ ہے کہ وہ ادیب جو ایمانداری سے لکھنا چاہتے ہیں اس بات کو محسوس کر رہے ہیں کہ جدیدیت رجحان کی جگہ تحریک بنتی جارہی ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کی روش غیر ذمہ دارانہ ہے۔ کتابیں پڑھ کر ان کو REPRODUCE کر دینا اوچھا پن ہے اور یہ روش نئے لکھنے والوں کے لئے انتہائی گمراہ کن ثابت ہو سکتی ہے۔ دوسری زبانوں کے تجریدی افسانہ نگار اپنی انفرادیت قائم رکھنے کے ساتھ ساتھ اپنے افسانوں میں زندگی کے فلسفے کی تخلیق بھی کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں سماج کا تصوّر بھی موجود ہے۔ چنانچہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید حلقہ بھی اب ترقّی پسند حلقہ بنتا جارہا ہے۔
" سوال یہ ہے کہ جو چیزیں ہمارے ادب میں یورپ اور امریکہ سے آرہی ہیں انھیں کس حد تک قبول کرنا چاہیئے ہمیں اس بارے میں محتاط ہونے کی ضرورت ہے۔"
اب عابد سہیل کی باری ہے۔ نہ معلوم کیوں اِن کے لہجے میں برہمی آمیز شدّت محسوس ہو رہی ہے۔ جو کچھ کہہ رہے ہیں کچھ اس طرح سے ہے" مجھے نارنگ صاحب کی تقریر کے بیشتر حصّے سے اتفاق ہے۔ لیکن کچھ باتوں سے میں متفق نہیں ہوں۔ جہاں تک علامت کا معاملہ ہے ہمیں اس بابت" علامت" در علامت" کی اصطلاح استعمال کرنی چاہیئے۔ اس لئے کہ زبان کا ہر لفظ خود اپنی جگہ ایک علامت ہی ہوتا ہے۔ علامت کے سلسلے میں ایک LOGICAL MISUNDERSTANDING ہے دراصل علامت کے ذریعے کسی چیز کو مکمل طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا۔ علامتیں انسان کو حقیقت سے دُور کر دیتی ہیں۔
" جہاں تک وجودیت کا تعلق ہے سارتر خود COMMITTED ہے لیکن جدید اردو ادب میں جس وجودیت کی پرچھائیاں موجود ہیں وہ وجودیت سارتر کی نہیں، مارشل کی ہے جب کہ لوگ نام سارتر کا لیتے ہیں۔ سارتر کے یہاں فیصلہ ایک متعین حقیقت ہے اور اس کا رویہ مثبت ہے جہاں تک

(ALIENATION) کی اصطلاح[1] کا تعلق ہے جدید مبصّر اسے بھی سارتر سے وابستہ کرتے ہیں حالانکہ یہ لفظ مارکس کا دیا ہوا ہے۔

" جدید افسانے کو خواب اور بیداری کے درمیانی لمحہ کی تخلیق ہی بتایا گیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ خواب میں TIME SEQUENCE موجود نہیں ہوتا لیکن LOGICAL تسلسل ضرور قائم رہتا ہے۔ افسانے کو بہرحال COMMUNICATIVE ہونا چاہیئے۔ اس کے بغیر افسانہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔"

عابد سہیل کی تقریر میں بعض باتیں بحث طلب ہیں۔ چنانچہ محمود ہاشمی صاحب صدر سے کچھ کہنے کی اجازت مانگ رہے ہیں لیکن وقت کی کمی کے باعث بحث کو شروع نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اب حیات اللہ انصاری صاحب سے گذارش ہے کہ وہ اس موضوع پر اپنے خیالات سے نوازیں۔ تقریر کرتے وقت حیات اللہ صاحب کے چہرے پر ہمیشہ ایک جذباتیت نمایاں ہو جاتی ہے لیکن ان کا لہجہ ہمیشہ متوازن رہتا ہے۔ ان کی ادبی تحریروں کی طرح۔

"جہاں تک آزادی زمانے کا تعلق ہے مختلف عناصر کا اجتماع بھی حسن کی تخلیق کرتا ہے مجھے یہ بات پسند نہیں آئی کہ باہر سے آنے والے خیالات پر احتساب نازل کیا جائے۔ ہماری روزمرہ کی زندگی میں بے شمار چیزیں ہیں جن کو ہم نے باہر سے منگوایا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ جو چیزیں باہر سے آرہی ہیں وہ کیوں اور کس کے باعث آرہی ہیں۔

"ماضی میں افسانوی ادب میں ایک اطمینان بخش رویہ یہ موجود رہا ہے کہ ادیب اپنے موضوعات کو اچھی طرح سوچ سمجھ کر اپناتے تھے اور کسی نظریئے کو تسلیم کرتے ہوتے اس کی خامیوں سے دامن بچا لیتے تھے۔

"سارتر کا کہنا ہے کہ جب کوئی چیز وجود میں لائی جاتی ہے تو اس کا مقصد ذہن میں ہوتا ہے لیکن انسان تو کسی مقصدیت کے بعد پیدا ہوا ہے اور انسان خود مقصد کا تعین کرتا ہے۔

"افسانہ نگار ایک ہی موضوع کو کئی طرح سے بیان کر سکتا ہے ایک ہی موضوع کو خارجی اور داخلی رویوں کے مطابق پیش کیا جا سکتا ہے لیکن اسلوب کی تبدیلی موضوع کو مکدّر نہیں کرتی۔

---

[1] یہ بات سب سے پہلے محمود ہاشمی نے اپنے ایک طویل مکتوب میں واضح کی تھی جو ڈاکٹر محمد حسن کے کتاب میں شائع شدہ ایک متنازعہ فیہ مضمون کی بعض اصولی خامیوں کے بارے میں تھا جس میں ALIENATION کے بارے میں ڈاکٹر صاحب کی غلط فہمی اور اس اصطلاح کا ذکر تھا۔

"ہمارے لئے سب سے مشکل مرحلہ وہ زبان ہے جسے ہم استعمال کرتے ہیں۔ اس لئے کہ زبان کے ساتھ معنی کا تصور وابستہ ہے۔ افسانہ نگار کو زبان یا لفظ سے زیادہ مفہوم اور معنی کی فکر دامن گیر ہوتی ہے۔ اس راہ میں کہیں کہیں زبان ہمارا نامکمل سہارا ثابت ہوتی ہے کیوں کہ الفاظ کے رسمی مفاہیم کا وجود ہمارے آڑے آتا ہے۔ ان رسمی مفاہیم سے دامن بچانا بڑا دشوار ہوتا ہے۔ افسانے کی کامیابی کا دارومدار اسی بات پر ہے کہ ہم لفظوں کو صحیح معنی دے سکیں فنونِ لطیفہ کے دیگر شعبوں میں تخلیق کار کو اس غیر معمولی دشواری کا سامنا نہیں ہوتا جب کہ تخلیقی ادب میں یہ مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔

"نئے مفاہیم کی تخلیق صرف اسی طرح ممکن ہے کہ ہمارا افسانہ نگار اپنے اس ملک کا مطالعہ اور مشاہدہ کرے جس میں ان الفاظ کے معنی موجود ہیں۔ ہم نے اپنی شکست خوردگی کے باعث، اپنی ناکامیوں کے باعث اور اپنی غیر مجتمع صورتِ حال کے باعث ابھی پوری طرح اس ہندوستان کو نہیں دیکھا ہے جس کے جلو میں تخلیق، افسانے اور الفاظ کے صحیح معنی موجود ہیں۔"

حیات اللہ انصاری صاحب کی تقریر نے قریب قریب سب کو متاثر کیا ہے۔ مختلف تقاریر میں جو مباحث اُبھر کر آئے ان پر مختصر اً روشنی ڈالنے کے لئے صدر نے ایک بار پھر ڈاکٹر نارنگ کو زحمت دی ہے۔ اختتامی تقریر میں نارنگ صاحب نے کھرے اور کھنکتے ہوئے انداز میں جدید افسانے میں افرادِ کثیر فرد کے مسائل، فرد اور سماج کے رشتے۔ علامت اور علامت کے غیر منطقی اور غیر اصولی تصور پر اور زبان پر بیان نیز اسلوب کے مسئلے پر صاف صاف، کھرے کھرے اور ناقابلِ تردید انداز میں روشنی ڈالی ہے اور پھر اچانک صاحبِ صدر نے جلسے کے اختتام کا اعلان کر دیا ہے۔

ہم نے محسوس کیا ہے کہ وقت کی کمی کے باعث جدید افسانے کی یہ بحث ایک ایسے مرحلے پر ختم کرنی پڑی ہے جہاں سے دراصل بحث کی ابتدا ہوتی ہے۔ اسے بھی وقت کا المیہ سمجھئے کہ ہم لوگ جدید افسانے پر بلراج کومل اور فضیل جعفری کے خیالات سُننے سے محروم رہ گئے۔ حالانکہ نجی گفتگو میں ان جدید شعراء کے افسانے سے متعلق خیالات سُن کر کئی بار میری خواہش ہوتی ہے کہ ان کے خیالات کو سُننے کا موقع ان لوگوں کو بھی میسر آئے جو ان حضرات کے نام سے واقف ہیں۔ مقامی ادیبوں میں سے بھی کتنے لوگ بولنا چاہتے ہیں۔ میں انھیں سمجھا رہا ہوں ابھی مباحثہ ختم نہیں ہوا ہے۔ اس کا سلسلہ کافی ہاؤس کی میزوں سے لے کر ادبی نشستوں تک چلے گا۔ شہر در شہر بھی جائے گا۔ ہم لوگ ہمیشہ ملتے رہتے ہیں کہیں نہ کہیں لکھتے بھی رہتے ہیں۔ اس موضوع پر چپ بھی رہنا چاہیں گے تو ایسا نہیں کر سکیں گے۔

اب حضرت گنج کی کشادہ سڑک ہے جس پر ہم چل رہے ہیں۔ سرد، نیم روشن اور پُرسکون۔ رات کے کھانے پر قاضی عبدالستار نے مدعو کر رکھا ہے۔ میکدوں، منبروں اور حضرت محل کے مقبرے کی

راہ سے گزر کر جدید افسانے پر گفتگو کرتے ہوئے ہم لوگ ڈالی گنج پہنچے ہیں۔ وہاں احمد جمال پاشا، اقبال مجید، عثمان غنی، عابد سہیل، شعیب قدوائی، منظر سلیم پہلے سے پہنچ چکے ہیں۔ کھانا ختم ہو گیا ہے لیکن باتوں کا سلسلہ ختم نہیں ہو سکا۔ ہم لوگ آدھی رات کے قریب کرسی ہاؤس سے نکل کر خراماں خراماں گومتی کے پل پر سے گزر رہے ہیں۔ آٹھ سال پہلے سیلاب میں یہ دونوں کناروں پر ٹوٹ گیا تھا۔ اب ایک نیا پل بن گیا ہے لیکن اس پر سے گذرنے والے اب بھی پرانے پل کی شکستگی اور پامالی کو بھلا نہیں سکتے۔ گومتی بہت خاموشی سے نیچے بہتی چلی جا رہی ہے۔ اس کے دونوں کناروں پر دور تک دو رویہ بجلی کے کھمبے گڑے ہیں۔ قمقموں کی روشنیاں دل پر عجیب سا اثر چھوڑ رہی ہیں۔

اب ہم گھر واپس آ گئے ہیں۔ کھلی چھت پر خوب تیز ہوا چل رہی ہے۔ بیڈ شیٹ تک اڑے جاتے ہیں۔ چار باغ اسٹیشن کی عمارت روشنی میں جگمگا رہی ہے۔ ایک ایک افسانے کا موضوع بدل چکا ہے۔ نارنگ، فضیل، فاروقی، بلراج کومل اور ہاشمی انتہائی تندہی کے ساتھ یگانہ کی شاعری پر بحث کر رہے ہیں۔ فاروقی کا خیال ہے یگانہ کا لہجہ اسے اچھا تنقید نگار بنا سکتا تھا۔ غزل میں اس نے کوئی غیر معمولی کامیابی حاصل نہیں کی۔ نارنگ کو اصرار ہے کہ یگانہ اپنی آزادہ روی اور بانکپن کی وجہ سے بھلایا نہیں جا سکے گا۔ غالب کے بعد یگانہ ہی جدید ذہن کے سب سے زیادہ قریب آتا ہے۔ بلراج کومل اب سونا چاہتا ہے۔ بار بار کہہ رہا ہے "یار رام لعل انھیں سلاؤ اب!" فضیل جعفری تکیے پر دونوں کہنیاں ٹیک کر کہہ اٹھتا ہے۔ "میرے خیال میں یگانہ سے متعلق ایسی کوئی رائے قائم کرنا مناسب نہیں ہے جس میں اس کے ہم عصروں سے موازنے کے ذریعے موضوع کو دریافت کرتے ہوئے کچھ نتائج نکالے گئے ہوں گے۔" محمود ہاشمی (میرے اندازے کے مطابق) آج دن بھر کا ایک سو بارھواں پان منہ میں ٹھونس کر کہہ رہا ہے۔ "جدید شاعری پر یگانہ کے لہجے کا اثر بہت زیادہ ہے۔" رات کی خاموشی میں یگانہ پر حسب تند و تیز انداز میں بحث ہو رہی ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تمام فن کار اپنے بزرگوں کے ادبی سرمائے اور اپنے کلاسیکی ادب سے کچھ اس طرح واقف ہیں اور ان کا ذہن اتنا تر و تازہ ہے کہ ان پر یا تو اعتماد کیا جا سکتا ہے یا پھر رشک!

صبح ساڑھے چار بجے مجھے آہٹ سی محسوس ہوئی ہے۔ آنکھ کھول کر دیکھتا ہوں بلراج کومل اور محمود ہاشمی واک کرنے کی تیاری میں ہیں۔ لیکن اس سے پہلے آج کی تاریخ میں محمود ہاشمی پہلا پان منہ میں رکھ چکے ہیں۔ فاروقی اور فضیل بھی جاگ گئے ہیں۔ سب نے گوپی چند نارنگ کو یگانہ اور غالب کے اشعار سنا سنا کر جگانے کی سازش کر لی ہے۔ لیکن نارنگ جیسے پہلے سے جاگ رہے تھے۔ ہنستے ہوئے اٹھ کر بیٹھ گئے ہیں اور کہہ رہے ہیں "لو پہلے مجھ سے تقریر سنو!"

اور ہم سب مل کر لکھنؤ کی سیر کرنے کے لئے نکل پڑے ہیں۔ ایسا بھی لگ رہا ہے جیسے یہ لوگ لکھنؤ کی عیادت یا پرستش غم کا فریضہ ادا کرنے جا رہے ہیں۔ وہ لکھنؤ جو اپنی روایت کے جامع تصور

کے ساتھ اب پُرانی تاریخی عمارتوں کا روز بروز نابود ہوتا، سیلن زدہ پلاسٹر بنتا جا رہا ہے لیکن اسی لکھنؤ میں ابھی ایسے لوگ موجود ہیں جو جسمانی یا طبعی عمر کے اعتبار سے ابھی نئے یا جدید ہو سکتے ہیں۔

بیلی گارد کے تاریخی کھنڈرات سے قریب قریب سبھی لوگ متاثر ہوتے ہیں۔ فاروقی اور نارنگ جنگِ آزادی کی تاریخ کے بعض اوراق چرانے میں مصروف ہیں۔ کومل کو بیلی گارد کے کھنڈرات میں ایک (GOTHIC) عمارت کا تاثر محسوس ہو رہا ہے۔

چھوٹا امام باڑہ، بڑا امام باڑہ، چوک اور پھر پروفیسر مسعود حسین رضوی کے گھر کی طرف جانیوالی چوڑی سڑک (وکٹوریہ اسٹریٹ)، دونوں طرف فٹ پاتھوں پر چھوٹی چھوٹی دکانیں۔ روزمرہ کی چھوٹی بڑی چیزوں کی۔ کپڑے سے لے کر کراکری تک اور جوتوں سے لے کر خالی بوتلوں اور خالی ڈبوں تک! دو چار دکانیں پرندوں کی بھی ہیں۔ رنگ برنگی چڑیاں، طوطے، کبوتر، تیتر، بٹیر اور مرغیاں اور خرگوش۔

ہم لوگ 'ادبستان' کی مختصر مگر پُرشکوہ عمارت کے سامنے ٹھیک دس بجے پہنچ گئے ہیں۔ نارنگ صاحب کو پروفیسر مسعود حسین رضوی سے کچھ کام ہے۔ دوسرے جدید فن کار بھی ان سے ملنے کے مشتاق ہیں۔ عقیدت مندانہ اور تعظیم آمیز نگاہوں کے ساتھ ہم ان کے کمرے میں داخل ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر نیر مسعود ان کے صاحبزادے گھر میں موجود ہیں۔ پروفیسر مسعود حسین رضوی عرصے سے بیمار ہیں لیکن وہ انتہائی شفقت اور محبت کے ساتھ لیٹے لیٹے سب سے ہاتھ ملا رہے ہیں۔ ان کے چہرے پر مسرت کے آثار ہیں۔ زبان سے بھی خوشی کا اظہار کر رہے ہیں۔

مسعود صاحب اپنے نامکمل کاموں کے بارے میں انتہائی حسرت آمیز لہجے میں باتیں کر رہے ہیں۔ بتا رہے ہیں کہ تاریخ مرثیہ اور واجد علی شاہ کے بارے میں ان کا کام ابھی نامکمل ہے۔ یہ میری ان سے تیسری یا چوتھی ملاقات ہے۔ بڑی شفقت سے پیش آتے ہیں۔ بہت دھیمے دھیمے انداز میں گفتگو کرنے کے عادی ہیں۔ اب تو بیماری کی وجہ سے اور بھی آہستگی سے بول رہے ہیں۔ میرا خیال ہے مسعود صاحب بھی جدید ذہن سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔ برسوں پہلے 'ہماری شاعری' میں حالی کے مقدمہ پر اجتہادی نظریات اور حقائق پیش کرنے والے ناقد اور ملک کے اہم ترین اسکالر مجھے آج بھی نئی سے نئی دریافتوں کی جستجو اور اس جستجو کی حسرت میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ 'نذرِ ذاکر' میں مسعود صاحب کا جو مقالہ پیش ہوا ہے۔ نارنگ صاحب نے اس کے کچھ OFFPRINTS مسعود صاحب کے حوالے کئے ہیں اور عہدِ محمد شاہ سے پہلے کے مراثی کے اس مخطوطے کے بارے میں باتیں شروع ہو گئی ہیں جو حال ہی میں مسعود صاحب کو ملا ہے۔ نارنگ سے ان کے متوقع سفر امریکہ کا ذکر بھی چل نکلا ہے۔ فاروقی صاحب سے 'شب خون' کے بارے میں پوچھ رہے ہیں۔ میرے ساتھ گذشتہ ملاقات میں افسانوں پر کچھ

گفتگو کر چکے تھے۔ تب میں نے ان کی خدمت میں اپنا ایک چھپا ہوا مضمون NEW URDU SHORT STORY پیش کیا تھا۔ اب وہ اُسی کے متعلق اپنے تاثرات بیان فرما رہے ہیں۔ کل کے سیمنار سے متعلق بھی مبارکباد دی ہے۔ انھیں اس کی کامیابی کی اطلاع ڈاکٹر نیّر مسعود دے چکے ہیں۔ ان کے ساتھ زیادہ گفتگو ممکن نہیں ہے۔ تھوڑی دیر باتیں کر کے ہی وہ تھکے تھکے سے نظر آنے لگے ہیں۔ ہم سب ان سے اجازت لے کر باہر آگئے ہیں۔ ڈاکٹر نیّر مسعود جدید ادب سیمنار کمیٹی کے مستقبل کے بارے میں مجھ سے باتیں کر رہے ہیں۔ میں کچھ عرصہ پہلے اس کمیٹی کی کنوینر شپ سے استعفیٰ دے چکا ہوں۔ میری جگہ ڈاکٹر نیّر مسعود ہی اب کنوینر ہیں۔ کل کے سیمنار کی وجہ سے جو اچانک ہو گیا کسی اور بڑے سیمنار کی مستقبل قریب میں کوئی اُمید نظر نہیں آتی۔ لیکن حالات موافق ہونے پر کسی نئے سیمنار کے لئے فضا بن بھی سکتی ہے کیونکہ بہت سی باتیں اَن کہی رہ گئی ہیں۔

اب ہم پھر نخّاس میں سے گذر رہے ہیں۔ شاہ مینا کے مزار کے سامنے سے گزرتے ہوئے شمس الرّحمٰن فاروقی نے آتش کا ایک شعر پڑھ دیا ہے۔ اس مزار کی کچھ خصوصیات کا ذکر بھی چل نکلا ہے۔ حضرت گنج کے کوالٹی میں ہم لوگ ناشتے کے لئے رُک گئے ہیں۔ یہاں کچھ گروپ فوٹو بھی لئے گئے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ کا پلین گیارہ پچاس پر اُڑے گا۔ وہ ایئر انڈیا کے آفس میں فوراً پہنچ کر وہاں سے ہوائی اڈے کو جانا چاہتے ہیں۔ فاروقی اور فضیل کو بھی فوراً واپس الٰہ آباد پہنچنا ہے۔ وہ سب یہیں سے رُخصت ہو لیتے ہیں۔ حضرت گنج کے درمیان سب ایک دوسرے کے گلے ملتے ہیں اور مسکراتے ہیں اور جلدی ہی پھر ملنے کے وعدے کرتے ہیں! لیکن ہم سب یکایک اُداس بھی ہو اُٹھے ہیں۔ کچھ رنج کا احساس ہو رہا ہے۔ لیکن ابھی بلراج کومل اور محمود ہاشمی میرے ساتھ ہیں۔ یہ لوگ کل شام تک میرے ساتھ رہیں گے۔

ہم لوگ کافی ہاؤس میں جا بیٹھے ہیں جو کچھ چند لمحے پہلے محسوس کیا تھا اسے اب بھول چکے ہیں۔ ادبی بحثوں کے ان لمحات کا شکار ہو چکے ہیں جو وقت کے تصوّر سے ماورا ہیں۔

ہنگامے سے تنہائی ملتے ہی محمود ہاشمی کے چہرے پر کچھ جذباتی اثرات نمودار ہونے لگتے ہیں۔ وہ لکھنؤ کی سڑکوں پر اکیلا گھومنا چاہتا ہے۔ مجھے یوں لگ رہا ہے جیسے وہ لکھنؤ میں اپنے کسی گم شدہ خواب کا سُراغ پانا چاہتا ہے جب، اس نے شام تک کے لئے رُخصت چاہی تو میرا شبہ اور بھی پختہ ہو گیا ہے۔ ادب اور تخلیقات میں نئے سے نئے تصوّرات کی جستجو اور تلاش کے اس سفر میں کوئی ایسا سایہ ضرور ہے جو اودیسوس کے سفر میں اس کی رہنمائی کرنے والی چمکیلی آنکھوں والی دیوی اتھینہ کی طرح ہاشمی کے ساتھ ساتھ گھومتی ہے۔

افسانے پر کل کی بحث اب خود افسانہ بنتی جا رہی ہے۔ کومل کافی ختم کر کے سگریٹ کے دھیمے دھیمے کش لے رہا ہے اور منہ پھیرے کافی ہاؤس میں بیٹھے ہوئے دوسرے لوگوں کی طرف بے مقصد ہی

دیکھ رہا ہے۔ کل تک میں کس قدر خوش تھا۔ کیوں خوش تھا؟ بعض بزرگ ادیبوں کی محبت میں میں نے کئی بار بہت زیادہ بے چینی محسوس کی ہے لیکن بعض بزرگ اتنے باغ و بہار ہوتے ہیں کہ بے چینی کا احساس ہوتا ہی نہیں! اپنے سے کم عمر ادیبوں سے مل کر بھی خوشی اور بے چینی دونوں طرح کے احساسات پیدا ہوتے ہیں۔ مختلف زبانیں، مختلف الفاظ، مختلف معیار! لیکن کبھی کبھی ہم اچانک ایک دوسرے کی دُنیاؤں میں کیسے داخل ہو جاتے ہیں۔ بالکل اچانک! تب کوئی بھی بے چینی باقی نہیں رہ جاتی۔ کوئی اضطراب، کوئی نا اطمینانی! صرف مُسرت اور مسرت اور مُسرت! وہی مسرت جو مجھے جوگندر پال، اقبال متین، غیاث احمد گدی اور رتن سنگھ سے مل کر حاصل ہوتی ہے جو قہقہے میں ان کی صحبت میں لگا سکتا ہوں، وہی قہقہے کبھی کبھی اپنے سے بڑوں یا چھوٹوں کے ساتھ بیٹھ کر بھی لگا لیتا ہوں۔ اُسی بے تکلفی سے! اُسی بے ساختگی سے!!

(۱۹۶۸ء)

افسانہ اور قاری

دوسرے ادیبوں کی طرح میرے پاس بھی اپنے قارئین کے خطوط آتے رہتے ہیں۔ انھیں پڑھ کر مجھے بھی ایک طرح کی خوشی ملتی ہے لیکن اس خوشی کو میں ہمیشہ ایک سی تسکین کے ساتھ محسوس نہیں کر سکتا۔ کیونکہ بیشتر خطوط ایسے لوگوں کی طرف سے ہوتے ہیں جو کہانی کو محض ایک دلچسپ رومانی تماشا سمجھتے ہیں۔ وہ ایسے جملوں کی بہت تعریف کرتے ہیں جو بڑے جذباتی ہوتے ہیں اور ایسی سچوایشن (SITUATIONS) کی بھی وہ بڑی تعریف کرتے ہیں، فراخ دلی سے داد دیتے ہیں جو بے حد ڈرامائی یعنی غیر متوقع ہوتی ہیں۔ ایسے خطوط لکھنے والوں میں عام طور پر نوعمر لڑکے اور لڑکیاں شامل ہوتے ہیں۔ کچھ خطوط ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں مشاہدے اور محسوسات کا ذکر ہوتا ہے۔ ان کے لکھنے والے زیادہ تر میرے شاعر دوست ہی ہوتے ہیں جو غالباً ذائقہ بدلنے کے لئے ہی کبھی کبھار افسانہ پڑھ لیتے ہیں۔ کبھی کبھی بزرگ افسانہ نگاروں کے خط بھی آجاتے ہیں۔ ان میں تعریف سے زیادہ تلقین کی کیفیت ہوتی ہے جو آگے چل کر تعطف کی صورت بھی اختیار کر جاتی ہے۔ مثلاً رومانی اسلوب والے اور ہمارے عہد کے سب سے زیادہ مقبول افسانہ نگار[1] نے اکثر مجھ سے پوچھا ہے — "تم افسانے سے کوئی بڑی چیز یعنی ناول کب لکھ رہے ہو؟" اسی عہد کے ایک اور بڑے افسانہ نگار[2] جو اپنی مشکل پسندی کے باوجود ہر دل عزیز ہیں، لکھتے ہیں — "ایک ساتھی ادیب کو خط لکھنا کتنا مشکل ہے۔ اس وقت جب خط لکھنے بیٹھا ہوں تعریف اور سو فی صدی تعریف میں تو لفظ "مربیانہ" دماغ میں بری طرح گھسا ہوا ہے اور مجھے لکھنے سے روکتا ہے۔ میرا قصور کہ میں آپ سے

---

[1] کرشن چندر [2] راجندر سنگھ بیدی۔

چند برس پہلے پیدا ہو گیا یا میری ادبی زندگی آپ سے پہلے شروع ہوئی یا لوگوں کی نگاہ ہم پر نسبتاً پہلے پڑ گئی۔ یہ امر واقع ہے کہ آپ بے حد خوبصورت لکھتے ہیں۔ اور ہم لوگوں سے بہتر لکھتے ہیں"۔

میرے ایک نقاد اور شاعر دوست جن کی گرفت میں اس وقت پوری شاعری کا مزاج ہے ایک خط میں لکھتے ہیں۔" پچھلے دنوں میں نے اچھا خاصہ مطالعہ کیا ہے۔ پہلے فرائڈ کی BEYOND THE PLEASURE PRINCIPAL پڑھی پھر ینگ کی SYMBOL AND ITS TRANSFORMENT بعد ازاں آئی۔ آر۔ اے بروجوف کی DEATH AND RE-BIRTH OF PSYCHOLOGY تینوں کتابوں نے مجھ پر گہرے اثرات مرتسم کئے۔ اگر آپ نے یہ کتابیں نہ پڑھی ہوں تو ضرور دیکھ لیجئے۔ آج کل SUSAN LANER KEY TO NEW PHILOPHY پڑھ رہا ہوں"۔

ایک خاتون افسانہ نگار جس نے منٹو اور عصمت کے بعد جنسی لذتیت سے بھرپور کہانیاں لکھ کر شہرت حاصل کرنے کی کوشش کی (اگرچہ سنجیدہ کہانی بھی بڑی کامیابی سے لکھ لیتی ہیں)، مجھے سال میں دو ایک بار کسی ایسی کہانی کے بارے میں ضرور لکھ بھیجتی ہیں جو اتفاق سے کسی نہ کسی پہلو سے "سیکس" سے متعلق ہوتی ہے۔

میرے ایک اور نوعمر افسانہ نگار دوست اپنے خطوں میں دوسرے افسانہ نگاروں کے بارے میں بھی اپنے خیالات کا اظہار کر دیا کرتے ہیں مثلاً۔" سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور انور سجاد کے افسانے بے حد ٹیڑھے میڑھے ہوتے ہیں!" اور میرے ایسے ہی دوستوں میں نئی نسل کے ایک نقاد بھی شامل ہیں جن کے خطوط نہ صرف ادبیت سے بھرپور ہوتے ہیں بلکہ ان کے ذریعے سے مجھے جدید تر نسل کے مزاج اور رویے کو سمجھنے کا موقعہ بھی ملتا ہے مثلاً یہی چند سطور دیکھئے۔" میں نے خود اپنی شخصیت اور اپنے ہم عمر دوستوں کی شخصیت اور آپ کے درمیان اس حقیقت کو بھی پایا ہے کہ ہم سب بے عملی کے دور میں بھی اپنی لگن سے مطمئن رہتے ہیں لیکن آپ بے عملی اور ذہنی حرام خوری سے قطعاً ناواقف ہیں اور صرف سرگرم رہتے ہیں۔ خلوص کے ساتھ، لگن کے ساتھ اور ان آنسوؤں کو پگھلانے کی کوشش کرتے ہیں جو آپ کے اندر جذب ہیں۔ ہم لوگ شراب پی کر، شور مچا کر، مار کھا کر مرنے، گالی بکنے اور گالی سننے کے جتن کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔" وغیرہ وغیرہ!

میں آپ کی خدمت میں ان خطوط کے مزید اقتباسات پیش نہیں کروں گا۔ جتنا کچھ پیش کیا ہے اس سے یہ بات واضح کرنا مقصود تھی کہ آج اپنے خیالات ان ہی خطوط سے پیدا ہونے والے محسوسات کی شکل میں ہی پیش کروں۔

ہمارے قارئین کے اس قسم کے خطوط کی اہمیت اس نقطہ نظر سے تو واضح ہے ہی کہ ہم اپنی کہانی پڑھنے والوں کے لئے ہی لکھتے ہیں۔ میں ان لوگوں کا ہم خیال نہیں ہوں جن کے نزدیک کہانی

ص۱ ڈاکٹر وزیر آغا۔ ص۲ واجدہ تبسم، ص۳ محمود ہاشمی۔

کی تخلیق خود ان کی اپنی تسکین کا ہی ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ کہانی لکھ کر تو تسکین پانے کی اوب سشن (OBSESSION) اور بڑھ جاتی ہے۔ جب تک کسی کو سُنا نہ لی جائے یا چھپوا نہ لی جائے یا کسی سے اس کے بارے میں بھلی بُری رائے معلوم نہ کر لی جائے! لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ اپنے قارئین کے لئے ہم کیا لکھتے ہیں؟ اور کہانی سے متعلق ہمارے عقیدے، نظریے اور دوسرے تصوّرات کون سے ہیں جنھوں نے انسان کی تخلیق کی ہوئی سب سے قدیم کہانی سے لے کر اب تک کی جدید یا جدید تر کہانی میں کون سی نمایاں تبدیلیاں پیدا کر دی ہیں!

یہ تصوّر کرنے کے لئے کہ ہمارا پہلا کہانی کار کون تھا ہمیں بہت دُور نہیں جانا ہوگا۔ وہ یقیناً ایک جفاکش وِنڈر رفیا لٹی ہی رہا ہوگا جس نے ایک دن اچانک کسی بھیانک جانور کو تن تنہا مار گرایا ہوگا تو اس کے دل میں خوف و ہراس کے جذبات کے ساتھ ساتھ ایک اور خواہش جو پیدا ہوئی ہوگی وہ اپنے ساتھیوں کو دشمن پر فتح پانے کی رُوداد سُنانے کی ہی ہوگی۔ جنگل سے لوٹ کر اس نے الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کو جمع کیا ہوگا اور اس وقت کی اپنی عجیب و غریب زبان اور ہاتھوں و آنکھوں کے اشاروں سے کام لے کر انھیں اپنی رُوداد سُنائی ہوگی، حملے اور بچاؤ کے داؤ پیچ کی ایک ایک تفصیل، بار بار دم پھول جانے کی، گھات لگا کر وار کرنے کی، دشمن کے جسم سے خُون نکل نکل کر بہنے کی، اور پھر دشمن کو ختم کرنے کی خوشی سے چیخ اُٹھنے کی۔ یہ بھی اغلب ہے کہ وہ بھیانک جانور جسے وہ اپنا دشمن سمجھتا تھا اس وقت الاؤ کے اُوپر ہی بھونا جا رہا ہو! سُننے والوں کو پوری طرح متوجہ رکھنے کے لئے بہت سی باتیں تو اس نے اپنی طرف سے بھی ملا دی ہوں گی تاکہ لڑائی کا قصّہ اور زیادہ حیرت ناک اور ڈراؤنا ہو جائے۔ سُننے والوں نے بھی اس کی رُوداد کو کتنی طرح کی دلچسپیوں کے تحت سُنا ہوگا۔ سُنانے والے کا دلچسپ ترین اندازِ بیان، تجربے کا آواگون، جگ بیتی اور آپ بیتی کی چیتنا اور ایسے ہی معرکے سے خود بھی کبھی نپٹنے کی خواہش!

انسان نے جب محبّت کا شعور حاصل کیا تو اسی کے ساتھ ساتھ حسد کرنا بھی سیکھ لیا۔ عورت، اولاد، کھیتی اور فصل کی نعمتوں سے مالامال ہو جانے کے ساتھ ساتھ وہ موت، بیماری اور بھوک پیاس کے رنج و کرب سے بھی آشنا ہوا۔ ان سب کیفیتوں کا اظہار اس نے کہانی کے سے انداز میں ہی کیا ہوگا۔ کبھی اس کے ساتھیوں نے اس کی تعریف کی ہوگی کبھی اس سے اختلاف بھی ضرور کیا ہوگا! ان ہی لوگوں کی ہمدردی یا نفرت بھری باتوں سے اسے نیکی یا بدی کا گیان حاصل ہوا ہوگا۔ ان ہی لوگوں میں سے کوئی ایک جو اپنی بات منوانے کے لئے نسبتاً زیادہ اچھی صلاحیتیں رکھتا ہوگا، اس نے جانوروں یا پرندوں کے لڑنے اور ایک دوسرے سے محبّت کرنے کی فطرت کے قصّے سُنا سُنا کر انسان کے لئے فلسفۂ حیات کا ایک دُھندلا سا مگر بُنیادی خاکہ پیش کر دیا

ہو گا۔ اپنے سے کہیں زیادہ طاقت ور آسمانی بلاؤں سے مرعوب ہو کر اُس نے خدا اور دیوتاؤں کو جنم دیا اور اس طرح انسان کے لئے ایک فکری و روحانی نظامِ حیات بھی مہیا کیا۔ ہماری جاتک کتھائیں، قدیم داستانیں، قصہ طوطا مینا اور جنوں، بھوتوں اور پریوں کے ہوش رُبا رومانی واقعات دراصل انسانی ذہن کے ارتقا کے ہی آئینہ دار ہیں۔ انسانی ذہن کی تاریخ کے ہر طالب علم کو یہ بات معلوم ہے کہ قدیم انسان چھوٹی بڑی ٹولیوں اور مختلف گروہوں میں بٹتا ہوا اس گول مٹول دھرتی کے دُور دراز کے غیر آباد اور سخت دُشوار گزار حصوں تک بھی پہنچا۔ وہ جہاں جہاں بھی گیا اُس کی رُوداد سُنانے اور سُننے کی فطری خاصیت و صلاحیت بھی اُس کے ساتھ ساتھ گئی۔

یہاں ایک بات بتا دینا برمحل ہی ہو گا کہ صوبہ سرحد (مغربی پاکستان)، کے ایک علاقہ ڈیرہ غازی خاں کے لوگ اب بھی ایک دوسرے سے کچھ وقفے کے بعد ملتے ہیں تو ایک دوسرے سے یہ کہہ کر حال پوچھتے ہیں "حال ڈیو سائیں"! یعنی اس عرصے میں تم پر جو کچھ بیتی ہے اُس کی ایک ایک تفصیل کہہ کر سُناؤ! انسان کی یہی آپ بیتیاں ہمیں دیواروں پر تصویروں کی شکل میں بھی ملتی ہیں اور تراشی ہوئی یا کندہ کی ہوئی چٹانوں کی صورت میں بھی۔ لمبی لمبی رزمیہ نظموں میں بھی اس کی دلیری اور شجاعت کی کہانی موجود ہے جیسے وہ صدیوں تک بستی بستی گھوم کر بڑے لہن سے سُناتا پھرا ہے۔ اور بھوج پتر پر ہاتھ سے لکھی ہوئی گاتھاؤں کے روپ میں بھی اُس کی کہانی آگے بڑھی جس نے علم و اخلاق کے ایسے سنہری اصول بھی وضع کئے کہ ان میں پھر صدیوں تک کوئی خاص تبدیلی کرنا ممکن نہ ہو سکا۔ اس طرح ایک دن ہماری کہانی کاغذ پر چھپ کر بھی آ گئی!

یہ کہانی اپنے فنی اظہار اور فکری احساس کی کئی تبدیلیوں کے ساتھ ہزاروں صدیاں پار کرتی ہوئی ہم تک پہنچی ہے اور اس بات پر یقین کرنے کو جی چاہتا ہے کہ کہانی کا آرٹ کسی زمانے میں، کسی بھی حصۂ زمین پر بالکل ختم کبھی نہیں ہوا۔ کہانی کی بُنیادی خصوصیت دل چسپی ہی رہی ہے جو اس صنفِ ادب کے ابلاغ کی پہلی اور ضروری شرط تصور کی جاتی ہے۔ سُنانے اور سُننے والوں دونوں کے نقطۂ نظر سے اس میں رفتہ رفتہ منطق اور فکر کے عناصر بھی شامل ہوتے آئے جنھوں نے کہانی کو انسان کی دو چار بڑی دل چسپیوں میں شامل کر دیا۔ داستان گو اپنے سامعین کو حلقۂ دام میں باندھے رکھنے کے لئے قصّے کو اور طویل کرتا چلا جاتا تھا۔ یہ اُس زمانے کا ذکر ہے جب آدمی کا ذہن کئی طرح کے طلسمات میں گرفتار تھا۔ ان جانی آسمانی طاقتوں کے خوف میں بُری طرح جکڑا ہوا تھا۔ اُس کے خوف و ہراس کو ہمارے داستان گو نے خوب ایکسپلائٹ کیا۔ قصہ سُنانے کے ساتھ ساتھ اُس نے مختلف کرداروں کا سا لب و لہجہ بھی اختیار کیا۔ مزید دلچسپی پیدا کرنے کے لئے جگہ جگہ اشعار بھی سُناتے اور لطیفے بھی بیان کئے۔ جنگ و جدل کے باب میں اُس نے

ویسا ہی جنگ جو یانہ آہنگ بھی پیش کیا اور موقعہ پیش آنے پر عورت مرد کے لذت آفریں ڈائیلاگ بھی سُنا دیئے۔

میں نے وہ زمانہ اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا۔ اُس کا ذکر سُنا ہے۔ اس کا حال پرانی کتابوں میں پڑھا ہے۔ اپنے بچپن میں اُن داستانوں کے چھوٹے چھوٹے حصّے یقیناً کسی نہ کسی سے سُن لیئے تھے۔ ایسا یاد پڑتا ہے رات کو سونے سے قبل گھر کی بڑی بوڑھیوں سے یا پھر اپنے ہم جولیوں سے، چاندنی یا اندھیری راتوں میں چھت کی منڈیر پر بیٹھ کر یا کھیتوں کی مینڈ پر ـــ کسی آسیب زدہ پیڑ کی طرف ایک سہمی سہمی ٹکٹکی لگا کر!

جب میں نے ہوش سنبھالا اور خود پڑھنے کے قابل ہوا تو سب سے اچھی پہلی کہانی جو میرے ہاتھ لگی وہ انسان کی اوّلین کہانی سے دلچسپی کے پہلو سے بہت مختلف نہ تھی۔ البتہ اس کا فکری عنصر میرے اپنے زمانے کا تھا۔ وہ کہانی کچھ اس طرح سے تھی۔" دو آدمی ـــ باپ اور بیٹا بجھی ہوئی راکھ میں سے بھُنے ہوئے آلو ڈھونڈ ڈھونڈ کر کھا رہے ہیں۔ ان کے قریب ایک کمرے میں ایک عورت جو اُن میں سے ایک کی بیوی اور دوسرے کی بہو ہے دردِ زہ سے پچھاڑیں کھا رہی ہے۔ لیکن اس کی مدد کو کوئی اندر نہیں جاتا۔ اس خیال سے کہ ایک کے اندر جاتے ہی دوسرا آدمی اُس کے حصّے کے بھی آلو چُن کر کھا جائے گا۔ پھر وہ عورت مر جاتی ہے پھر وہ دونوں اس کے کریا کرم کے لئے گاؤں کے لوگوں سے روپیہ مانگ کر لے آتے ہیں اور پھر اس کا کفن وغیرہ خریدنے کے لئے بستی کی طرف چل دیتے ہیں جہاں راستے میں تاڑی خانہ پڑتا ہے۔ دونوں کے قدم بے اختیار اسی طرف اُٹھ جاتے ہیں اور وہ اس اعتماد کے ساتھ چندہ کر کے جمع کیا ہوا روپیہ تاڑی میں بہا دیتے ہیں کہ جن لوگوں نے پہلے روپیہ دیا ہے وہ تو پھر بھی دیں گے۔ آخر لاش کب تک پڑی رہ سکتی ہے!"

یہ کہانی پریم چند کی ہے۔ تب پریم چند زندہ نہیں تھے۔ جب میں نے یہ کہانی پڑھی تو چونک اُٹھا۔ وہ زندہ ہوتے تو شاید میں نے انھیں خط لکھا ہوتا! ایک قاری کی حیثیت سے یک بہت بڑے فن کار کے اور قریب ہونے کی کوشش کی ہوتی۔ لیکن میں نے سب سے پہلا خط جس ادیب کو لکھا وہ کرشن چندر ہیں۔ بہت سے قاری خط نہیں لکھتے۔ جو لکھتے ہیں وہ غالباً بے بس ہو کر لکھتے ہیں۔ پہلے صرف سامع کہانی کار کا مدّاح ہوتا تھا اب وہی حیثیت قاری نے اپنا لی ہے۔ قاری کے ساتھ ایک ادیب کا رابطہ خطوں کے ذریعے قائم ہو یا نہ ہو قاری کا وجود اُس کے ذہن سے کبھی محو ہوتا ہی نہیں۔

میں نے کرشن چندر کو لکھا تھا ـــ" میں نے آپ کی کہانیاں اس زندگی کے بہت قریب محسوس کی ہیں جو میں بیچ بیچ گذار رہا ہوں۔ لیکن کیا یہ زندگی بیچ بیچ کبھی بدل جائے گی؟"

ہر آدمی اپنے زمانے کی نئی چیزوں سے متاثر ہوتا ہے۔ کچھ کو قبول کرتا ہے، کچھ کو مسترد کر دیتا ہے۔ کچھ ایک کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔ اور پھر آگے کی طرف بھی دیکھتا ہے۔ اس طرح چراغوں کا یعنی اقدار کا سفر جاری رہتا ہے۔ تو میں کہانی کار بننے سے پہلے ایک پاٹھک بنا۔ ہر ایک ادیب پاٹھک یعنی قاری بھی لازمی طور پر ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں نے بالکل شروع میں عرض کر دیا تھا ہر ایک ادیب اپنے سے بڑے ایک آدھ ادیب کو اپنا فکری رہنما ضرور بناتا ہے۔ لیکن اس کے اپنے بھی کچھ مطالبات ہوتے ہیں جن کا اظہار وہ وقتاً فوقتاً اپنے خطوں میں کرتا رہتا ہے۔ میں نے بھی چند ایک بہت اچھے قلم کاروں کو شروع شروع میں اپنا رہ نما بنایا تھا۔ اب چونکہ انھوں نے فکر سے کام لینا چھوڑ دیا ہے اس لئے میں نے بھی ان کے تئیں اپنا رویّہ کسی حد تک تبدیل کر لیا ہے۔

جب میں نے چند اچھے کہانی کاروں کو اپنا پرنیک بنایا تھا اس وقت میرے ذہن میں کہانی سے متعلق کچھ اپنے تصوّرات بھی موجود تھے۔ کہانی اب کاغذ پر ہی چھاپی اور پڑھی جاتی تھی۔ اس کی جملہ خصوصیات کا جادو صحیح طور پر اب کاغذ پر ہی کھلتا تھا۔ داستان گو کے لب ولہجے کے اُتار چڑھاؤ کی بجائے وہ ساری کیفیتیں اب پیراگرافوں، کاموں اور فل اسٹاپوں وغیرہ علامتوں سے ہی پیدا کی جاتی تھیں۔ زبان سے ادا کئے ہوئے مکالمے کی طرح اب سطح کاغذ پر ہی ہر لفظ کا ایک اپنا آہنگ ہوتا، اس کی ایک مخصوص آواز ہوتی اور اس کا اپنا ایک اثر بھی۔ اس کی اپنی دھڑکن بھی اور موسیقیت بھی۔ اس کے ساتھ کہانی کے مقصد کے بھی کچھ نئے معیار تھے۔ پریم چند نے کافی عرصہ تک داستانوں کا سا انداز اختیار کئے رہنے کے بعد ہمیں کفن جیسی مکمل اور جدید کہانی دے دی تھی۔ اس میں دل چسپی مقصد گہری نشتریت بھی اور سماجی شعور جیسے سارے ہی لوازم موجود تھے۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہوگی کہ پریم چند کی دوسری کہانیاں میرے لئے ان ریڈیبل (UNREADABLE) رہی ہیں۔ ایک تو ان میں کوئی نیا پن نہیں ہے دوسرے ان میں مقصد کو اس قدر اُبھار کر پیش کیا گیا ہے اور اس قدر لفاظی سے کام لیا گیا ہے کہ کوئی بھی کردار اپنی فطری سچائی کے ساتھ سامنے نہیں آپاتا۔ کرشن چندر کی لکھی ہوئی تین کہانیاں — زندگی کے موڑ پر، دو فرلانگ لمبی سڑک، اور اَن داتا ابھی تک میرے ذہن پر نقش ہیں۔ ان تینوں میں فن کے الگ الگ تجربے ہیں۔ مختصر افسانے میں پلاٹ کے بغیر کوئی بات کہنے کے کئی تجربے کرشن چندر کے دوسرے ساتھیوں نے بھی کئے لیکن 'دو فرلانگ لمبی سڑک' اس تکنیک کی سب سے کامیاب کہانی ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں فارم کا کوئی نیا تجربہ تو نہیں تھا لیکن جو کچھ انھوں نے لکھا جیسا بھی لکھا وہ اپنے وقت کا جدید ترین افسانوی ادب ہے۔ اس میں جذبات نگاری کی ایک عجیب سی چاشنی تھی۔ اس کے ایک ایک لفظ کو مصنّف کے فکری اشاروں اور کنایوں کو سمجھ کر ہی آگے بڑھنا پڑتا تھا ورنہ کہانی کا دامن ہاتھ سے کھسکتا ہوا معلوم ہوتا۔ گرم کوٹ اُن کی

بہت ہی مشہور کہانی ہے لیکن بیدی کی اعلیٰ درجے کی افسانہ نگاری کو پیش کرنے کے لئے لاجونتی، اپنے دُکھ مجھے دیدو' اور ان کی حال ہی میں لکھی ہوئی ایک اور کہانی ـ 'صرف ایک سگریٹ' کا ذکر کرنا پڑے گا۔ کرشن اور بیدی کو لکھتے ہوئے تیس سال سے زیادہ عرصہ ہو چکا ہے۔ جو لوگ اپنے زمانے میں جدید سمجھے جاتے تھے وہ اب اپنی نظروں میں خود بھی جدید نہیں رہے۔ اس بات کا احساس ہمیں ان کے بیانات اور افسانوں کی مصنوعی تخلیقی آویزش سے ہوتا ہے جواب کسی بھی زاویے سے نئی نہیں معلوم ہوتی۔ کرشن چندر نے ادھر ایک ہی سیریز میں سات کہانیاں 'لندن کی راتیں' کے عنوان سے لکھی ہیں۔ خود کو جدید ثابت کرنے کے لئے انھوں نے مناسب سمجھا کہ اب اپنے افسانوں میں ہوائی جہازوں، نئی نئی شرابوں اور دیش دیش کی عورتوں کا ذکر کیا جائے، ان کے منھ سے انگریزی کی بے ربط نظمیں بھی سُنوادی جائیں اور اس طرح ان کے بوہیمین یا ٹیڈی رویے کو پیش کیا جائے۔ ان کے نزدیک غالباً جدید ادراک (MODERN SENSIBILITY) اسی کا نام ہے۔ بیدی کی کہانی 'صرف ایک سگریٹ' میں ایک ادھیڑ باپ کی پُرخلوص تصور پذیری REALISATION زیادہ متاثر کرتی ہے جو دراصل اپنی زندگی کی آئینہ دار ہے۔ حقیقت کا یہ احساس ان کا ایک رویہ بھی بنتا جارہا ہے جو ہمیں ان کی ہر نئی کہانی میں ملتا ہے۔ منٹو نے سیکس اور طوائفوں کی زندگی کو اُردو میں پہلی بار انسانی ہمدردی کے ساتھ پیش کیا۔ یہ خصوصیت اسے موپاساں، چیخوف اور دیگر مغربی افسانہ نگاروں سے ملی۔ منٹو کے کردار عام طور پر اَب نارمل ہی ہوتے تھے اس لئے اپنے اندر ایک ڈرامائی اپیل بھی رکھتے تھے لیکن اُن کے ہاں کہانی کا ٹریٹمنٹ (TREATMENT) سب سے نمایاں خوبی تھی۔ چھوٹے چھوٹے تیز و تُند جملے، نادرالوجود تشبیہات اور غیر متوقع انجام۔ ان ہی خوبیوں کی بنا پر جو اُن کے زمانے میں جدید سمجھی جاتی تھیں منٹو جدید افسانے کا ہر دل عزیز شہزادہ ثابت ہوا۔ احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، غلام عبّاس، عصمت چغتائی وغیرہ نے بھی اپنے اپنے ماحول کی بہت خوبصورت عکاسی کی، بڑی باریک بینی سے کی۔ افسانے کو مزید نکھارا۔ تہذیبی تصویر کشی، جذبات نگاری اور جنسی گھٹن کو پیش کرنے کے علاوہ ان سب کے یہاں ارد گرد کے غیر حقیقی افلاس، جہالت اور غلامی سے لڑنے کے احساس کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ آدمی کو آدمی کی غلامی سے نجات دلانے کی کوشش میں ان سارے ہی افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں ایک جدید ادبی صحافت کو بھی فروغ دیا۔ درحقیقت یہ ادبی صحافت بھی داستان گوئی کی ایک جدید شکل تھی جو جدید افسانے سے ملتی جلتی تھی۔ جدید افسانہ اس لئے اُردو ادب میں اولادِ نرینہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ اکلوتی اولاد نرینہ کی۔ اس شوخ و شریر بچّے نے کتنے ہی گلاس اور برتن پھوڑے، کبھی اپنے کپڑے تک اُتار ڈالے، کبھی اپنے باپ کی ٹوپی بھی چھپا کر بیٹھ گیا۔

تب بھی اُس کی حرکتوں پر خوشنودی کا ہی اظہار کیا گیا۔ لحاف، ٹھنڈا گوشت، دھواں، بھوک، پھسلن، حرام جادی وغیرہ کہانیوں کی تفصیل میں جانے کی غالباً ضرورت نہیں ہے۔ ہڑتال، جلوس، سول نافرمانی، نفسیاتی تجربے جو دراصل فرائڈ اور دوسرے مصنفین کے یہاں سے چرائی ہوئی کیس ہسٹریز (CASE HISTORIES) تھیں اور ان کے علاوہ ہر قسم کی بھوک اور ہر طرح کے ذائقے کو پیش کرنے والی کہانیاں ایک طویل مدّت تک ہمارے ادب پر چھائی رہیں ان ہی کو جدید سمجھا جاتا رہا۔

اتنے سارے اور جیّد بھاری بھر کم افسانہ نگاروں نے اپنے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کو ورثے میں کیا دیا ہے ــــ یہ بات ہم سب کے سوچنے کی ہے۔ میرے نزدیک سب سے اہم سوال اب یہی ہے۔ فارم کے جو جو تجربے کرشن چندر، عبّاس یا محمد حسن عسکری کر چکے تھے انھیں کسی نے دہرانا مناسب نہ سمجھا۔ یہ بات سب نے محسوس کی کہ فارم کی بھی اہمیت ہوتی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم موضوع یا مقصد ہوتا ہے اور اس سے بھی زیادہ اہم احساس ہوتا ہے۔ مجھے اپنے ہم عمر اور بعد کے افسانہ نگاروں تک آنے کے لئے کچھ فاصلہ طے کرکے آنا پڑا ہے۔ یہ فاصلہ بھی اپنی جگہ ایک اہم حقیقت ہے۔ میں اپنی بات پُرانے افسانہ نگاروں کا ذکر کئے بغیر بھی شروع کر سکتا تھا لیکن پُرانے لکھنے والوں نے آنے والوں کے لئے جو راہیں ہموار کیں، جو سمتیں بنائیں، جو آئیڈیلز پیش کئے انھیں اپنے سیاسی و سماجی پس منظر میں سمجھ لینا بھی ضروری تھا۔

وطن کی آزادی ہمارے ادب میں ایک اہم موڑ ہے۔ بعض لوگ اسے تقسیم کا نام بھی دیتے ہیں۔ کیونکہ ملک کی تقسیم ہونے پر ہی دونوں طرف آزادی کا سورج طلوع ہوا تھا۔ اسی تقسیم نے نہ صرف ادبی مفکروں کو بلکہ پورے ملک کے سیاسی، معاشرتی، اقتصادی، تمدّنی اور تعمیری ذہن رکھنے والے افراد کو، اُن کے افکار کو اور اُن کی جدوجہد کو ایک خاص نقطۂ عروج پر پہنچا کر چھوڑ دیا۔ آزادی کے بعد ایک اور ذہن کی، ایک اور شعور کی بنیاد پڑتی ہے۔ کچھ نئی منزلوں کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے ادب میں جس قسم کا صحافتی اندازِ نظر نشوونما پا گیا تھا وہ ہمیں قابلِ احترام معلوم نہیں ہوتا۔ اسے پڑھتے ہوئے ایک قسم کے صدمے کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے جمالیاتی ذوق کو ٹھیس سی لگتی ہے۔ یہ آگہی دراصل آدمی کے آدمی کی غلامی سے مُکتی پا لینے کے بعد ذہنی غلامی سے بھی آزاد ہو جانے کی خواہش کے ساتھ ہی جنم لیتی ہے۔ لیکن اس کوشش میں وہ پہلے کا سا جوش و خروش نہیں ملتا۔ نعرے بازی اور جھنجھلاہٹ نہیں ہوتی۔ ان کے بجائے ایک کرب انگیز فکر کی دھیمی دھیمی لذت شامل ہو جاتی ہے۔ برسوں کی غلامی سے یکایک آزاد ہو جانے اور اس کے ساتھ ہی فسادات کا ایک طویل و افسوسناک سلسلہ شروع ہو جانے پر ایک قسم کی افسردگی نے جنم

لے لیا۔ اس افسردگی سے پہلے دور کے افسانہ نگار آشنا نہ ہو سکے۔ بھلے ہی انھوں نے فسادات کے موضوع پر درجنوں نے افسانے لکھ لئے۔ یہ دراصل ان کا حالات کے پیش نظر ایک صحافتی ردعمل تھا۔ حالات سے آشنائی کا ثبوت ہرگز نہیں تھا۔ حالات کو اپنے احساسات کا مکمل طور پر حصّہ بنانے کے لئے انھیں پھر سے جنم لینے کی ضرورت تھی جو ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ وہ لوگ تقسیم کے کافی عرصہ بعد تک بھی اس کیفیت کو سمجھنے اور محسوس کرنے کی کوشش سے بے نیاز رہے۔ وہ لوگ آزاد ہو جانے کے بعد بھی اسی جھنجھلاہٹ اور شدّت سے ناموافق حالات پر برستے رہے جس طرح آزادی سے پہلے برستے رہتے تھے۔ لیکن نیا کہانی کار اس المئے کو چپکے چپکے اپنی روح میں اُتار تا رہا۔ جیسے شوکت صدیقی کے افسانے 'سمجھوتہ'، 'پھرتے ہیں میر خوار' اور 'کالی بلا' ہیں۔ انتظار حسین کے 'ہم سفر' اور 'لمحہ' ہیں۔ ستیش بترا کا 'ویران بہاریں'، اور قدرت اللہ شہاب کا 'یا خدا' ہے۔ پرانے لوگوں میں سب سے اچھا اور موثر افسانہ اس سلسلے میں 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' پیش کیا جا سکتا ہے جسے منٹو نے تخلیق کیا تھا۔

تقسیم کے بعد اردو کے بہت سے افسانہ نگار سامنے آتے ہیں۔ آغا بابر، جیلانی بانو، قاضی عبدالستار، اقبال متین، واجدہ تبسّم، جوگندر پال، غیاث احمد گدّی، حمید کاشمیری، رحمان مذنب، انور سدید، آمنہ ابوالحسن، انور خواجہ، رضیہ فصیح احمد، جمیلہ ہاشمی، غلام الثقلین نقوی، شرون کمار ورما، مسیح الحسن رضوی، قیصر تمکین، رتن سنگھ، عابد سہیل، اقبال مجید، رفعت نواز وغیرہ — ان سب کے یہاں زندگی کی نئی تبدیلیوں کا احساس بھی ہے اور روایت اور فن کے ایک مضبوط رشتے کی باخبری بھی۔ توازن (آغا بابر)، روشنی کے مینار، ایمان کی سلامتی اور نروان (جیلانی بانو)، پیتل کا گھنٹہ، رویا، مالکن، دھندلے آئینے (قاضی عبدالستار)، شہر ممنوعہ، جی کا جنجال (واجدہ تبسّم)، دھرتی کا لال، ہم نفس (جوگندر پال)، گریویارڈ، پیر صاحب (اقبال متین) — یہ سب کہانیاں آزادی کے بعد کے اردو ادب کا بہترین حصّہ ہیں۔ اگر آپ اجازت دیں تو یہاں میں اپنے بھی دو تین افسانوں کا ذکر کروں جنھیں دوسرے کئی لوگ بارہا گنوا چکے ہیں۔ ادسی، ایک شہری پاکستان کا۔ اور قبر! ان کا سمبندھ بھی افسانے کے عہد جدید سے ہے لیکن ان کی کردار نگاری اور فنی رکھ رکھاؤ کا سارا التزام گذشتہ دور کی افسانہ نگاری سے بہت زیادہ مختلف معلوم نہیں ہوتا۔ یہ بات میں پوری ایمانداری سے کہہ رہا ہوں۔ گذشتہ دور کے لکھنے والے جن تبدیلیوں کا احساس ہم سے پہلے کر چکے تھے وہ ہمارے تجربے کا حصّہ بعد میں بنیں۔ مثلاً ان کے یہاں انسان کی بنیادی ضرورتوں کی محرومی کا جو احساس ملتا ہے وہ ہمیں بھی ملا لیکن اس کے ساتھ ایک ذہنی جلاوطنی کا احساس بھی شامل ہو گیا۔ بلکہ محرومی، جلاوطنی اور خود آگاہی کے احساسات اپنے وسیع تر معنوں کے

ساتھ نئی نئی علامتوں کی صورت میں ابھرے ہیں۔ جن افسانوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے وہ ہمارے عہد کے جدید افسانے کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ یہ افسانے اپنے لہجے کی نرمی یا توازن کی وجہ سے ہی مقابلتاً کمزور قرار نہیں دیئے جاسکتے۔ گذشتہ پندرہ بیس سال کا عرصہ نرمی اور توازن کا ہی عہد رہا ہے۔

ہوسکتا ہے میرے بعض ساتھیوں پر یہ الزام عائد کیا جائے کہ ان کے یہاں کوئی خاص رجحان نہیں ملتا ہے اگرچہ ان کی تخلیقات اپنے اندر بڑی کشش رکھتی ہیں۔ مثلاً شروَن کمار ورما، بتنش بترا، غیاث احمد گدی، مسیح الحسن رضوی، حمید کاشمیری، اقبال مجید، الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد وغیرہ کے افسانے۔ یہی خیال اکثر میرے ذہن میں بھی پیدا ہوا ہے کہ جو افسانہ اپنے فارم اور میٹر کے لئے لحاظ سے بے حد جدید اندر مکمل معلوم ہوتا ہے اس کے اندر دراصل دیر تک رہ جانے والی یا روح تک اُتر جانیوالی کوئی چیز نہیں ہے تو وہ افسانہ جدید کیسے ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر شروَن کمار کے ایک افسانے کی ہیروئن شادی ہو جانے کے بعد جب اپنے سابق لور سے ملتی ہے تو اُس کی معمولی سی ترغیب کے بعد اپنا جسم اس کے حوالے کر دیتی ہے۔ مسیح الحسن کبھی تو محمد حسن عسکری کے "انسان کے اعصاب والے افسانے لکھتے ہیں کبھی جانوروں کی جنسی حرکات پر ریسرچ نما افسانچے لکھنے لگتے ہیں۔ غیاث احمد گدی کے یہاں ایک کردار کے افسانے کثرت سے ملتے ہیں لیکن سب کے سب ابنارمل اینٹی ٹیوڈ کے۔ ان کے علاوہ تجریدی آرٹ، کافکا، دوراز فہم علامتوں، سارتر کا فلسفہ وجودیت، ورجینیا وولف، اور جیمز جوائس کا شعور کا سلسلہ فکر اور شاعرانہ نثر نگاری کے افسانے بھی پڑھنے کو ملتے ہیں۔ اتنے سارے اینٹی ٹیوڈز، اتنے سارے رجحانات کو مثالیں دے دے کر پیش کرنا ممکن نہیں ہوگا لیکن ہمیں جدید اور جدید کے بیچ کے فرق کو سمجھنے کے لئے ان سب افسانوں کا مطالعہ کرنا ہی پڑے گا۔ ان پر مباحثے کرنے ہوں گے اور اختلافات کے اظہار کی تپتی ہوئی بھٹیوں میں سے گزرنا ہوگا۔ ہمارے دَور کی بڑی بدقسمتی یہی ہے ہم لکھنے والوں نے خود نہ تو ذہنی طور پر ایک دوسرے کے قریب آنے کی کوشش کی ہے نہ ہی ایک دوسرے سے دُور ہو جانے کی۔ اپنے قارئین کو اب تک بس ایک بے ترتیب بھیڑ کا ہی احساس دیا ہے! مجھے اب اس بھیڑ میں رہتے ہوئے سخت گھٹن محسوس ہوتی ہے!

اپنے طور پر میں نے اپنے نئے افسانوں کے باہمی فرق کو سمجھنے کی کوشش اس طرح سے بھی کی ہے کہ ان میں جو روایت سے بندھے ہوئے ہیں انھیں الگ کر لیا ہے۔ جن افسانوں کو میں نے شعوری طور پر نئے علامتی انداز سے پیش کیا ہے یا جسے میں خالصتاً موجودہ انڈسٹریل ایج کی پیداوار سمجھتا ہوں انھیں دوسرے حصے میں پیش کیا ہے۔ یہ تقسیم میں نے پہلی بار اپنے نئے مجموعہ "چراغوں کا سفر" میں پیش کی تھی۔ دوسرے حصے کے افسانوں میں سے میں دو ایک کا ذکر کروں گا۔ ہندوستان کی دھرتی پر سینکڑوں

صدیوں سے مختلف نسلوں کی حکومت رہی ہے۔ ہر نسل نے اس کے جسم سے پیار بھی کیا ہے اور خوشہ چینی بھی کی ہے۔ اور اس کے پاس اپنی تہذیب و تمدن اور خون کی کچھ انمٹ یادگاریں بھی چھوڑی ہیں۔ یہ دھرتی ابھی تک ہر یادگار کو اپنے سینے کے ساتھ لگائے ہوئے ہے اور اس نے دوسروں کے دیئے ہوئے خون میں اپنا نرمل حیات بخش خون بھی شامل کر رکھا ہے۔

'آبلہ' میں میں نے انسان کے بنیادی خوف کو پیش کیا ہے۔ جب وہ چاروں طرف سے موت سے گھر جاتا ہے، بچ نکلنے کا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا تو پھر وہ کس طرح کا ردّعمل دکھاتا ہے لیکن وہ مکمل طور پر اُمید شکن (DESPERATE) ہو کر بھی اپنے اندر کی نرمی اور انسانی جذبے سے کلی طور پر محروم نہیں ہو جاتا۔ یہ خوف اور انسانی محبت اس کے صدیوں کے شعور کا بھی ایک حصہ ہے اور نئے تقاضوں کا بھی، جو اسے پیش آتے ہیں۔ اس کہانی کو میں نے کسی ملک، کسی فرقہ یا اس کے فرد کا نام لئے بغیر ہی لکھا ہے۔

'شیرازہ' اس بکھرے ہوئے خاندان کی کہانی ہے جس کے افراد کو ہمارے صنعتی دور نے تنکا تنکا بنا کر ملک کی مختلف سمتوں میں بکھیر کر رکھ دیا ہے۔

ان کہانیوں کا ذکر میں نے ذرا تفصیل سے اس لئے کر دیا ہے کہ انھیں میں صحیح معنوں جدید سمجھتا ہوں۔ گذشتہ دور کی کہانیوں سے یک سر مختلف سمجھتا ہوں۔ ان کا ٹریٹ منٹ، ان کا کینوس، ان کی فکری اساس اور ان کی علامتیں وہ نہیں ہیں جو میری یا میرے ساتھیوں کی پچھلی کہانیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔

سائنس کی ترقی نے ہمارے دیکھتے دیکھتے کئی حیرت ناک تبدیلیاں کر دی ہیں۔ دُنیا کے بہت بڑے بڑے فاصلے بہت کم کر دیئے ہیں۔ صنعت و تجارت کی روز افزوں ترقی بڑے بڑے شہروں کو اور بڑا بناتی جا رہی ہے۔ ایسا لگتا ہے یہ بڑے بڑے اژدہے اب سٹی پلینرز (CITY PLANERS) کی گرفت سے اب پوری طور پر آزاد ہو چکے ہیں۔ ان مسلسل بڑھتے پھیلتے ہوئے شہروں نے ان لوگوں کو بھی خوف و ہراس میں مبتلا کر رکھا ہے جو ان شہروں میں نہیں رہتے بلکہ ابھی تک چھوٹے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں ہی رہ رہے ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ ان بڑے بڑے شہروں کے تصوّر سے پیدا ہونے والی اجنبیت کا اظہار عجیب افسردگی کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان بڑے شہروں میں پائی جانے والی بے تعلقی اور بے حسی کے عام جذبے کا ردّعمل ان کے یہاں مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ کبھی افسردگی بن کر کبھی جھنجلاہٹ کی شکل میں۔ ان رجحانات کی نمائندگی کرنیوالے ادیب سریندر پرکاش، بلراج مینرا، انور سجاد وغیرہ ہیں۔ ان کی تخلیقات پڑھ کر بڑے بڑے آبادی کے دھماکوں (POPULATION EXPLOSIONS) کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن ہاں

بڑی بڑی فراخ سڑکوں، تیز تیز بھاگتی ہوئی موٹروں اور ٹراموں اور ان کی نجی زندگی کی ان جھنجھلاہٹوں کا اظہار ضرور ہو جاتا ہے جو وہ اکثر و بیشتر کافی ہاؤس یا ٹی ہاؤس کی میزوں پر بھی ایک دوسرے پر گلاس پھینک کر یا گالی گلوچ کر کے کر دیا کرتے ہیں۔ ان جھنجھلاہٹوں کا صحیح طور پر نفسیاتی تجزیہ کر لینا ان کے اپنے بس کا روگ معلوم نہیں ہوتا۔ وہ اپنی ساری جھنجھلاہٹ اپنے قارئین کے سر پر لاد دینا چاہتے ہیں۔ یہ فرسٹریشن واقعی نئے دور کے ابنارمل انسان کی ہو سکتی ہے لیکن اسے ایک انٹلکچول انڈر اسٹینڈنگ (INTELLECTUAL UNDERSTANDING) کے ساتھ ایک ادبی فن پارہ بنا کر پیش کرنا بھی یقیناً ایک نئے ادیب کا کام ہے۔ یہ دنیا یقیناً اب بڑے بڑے شہروں سے بھر چکی ہے لیکن انسانی ذہن تو ان سے کہیں بڑا ایک شہر ہے۔ ہر آدمی اپنے کندھوں پر اپنا ایک شہر اُٹھائے پھرتا ہے جس میں وہ ہمیشہ گم رہتا ہے۔ زندگی بھر خود کو تلاش کرنے کی کوشش میں لگا رہے تب بھی وہ ایک اندھے کی طرح راستے ٹٹولتا ہوا ہی رہ جائے گا۔ میں اپنے جدید تر کہانی کار ساتھیوں کی تخلیقات کو ہراساں (BEWILDERED) انسانوں کی المناک داستانیں ہی کہوں گا جو ان کے ذاتی رویوں کی طرح اپنے اظہار کے لئے عجیب عجیب کینوس چُنتی ہیں۔ اُکھڑے، اُکھڑے بے ربط جملوں کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ میں تخلیقی آگاہی (CREATIVE AWARENESS) کا حامی ہوں۔ جدیدیت کو یا جدیدیت کی تلاش کو آدمی کا وقار سمجھتا ہوں لیکن کسی نئی چیز کا، کسی نئے خیال کا ایک میکانکی استعمال فن اور ابلاغ دونوں ہی کے نقطۂ نظر سے افسانے کے لئے مضر سمجھتا ہوں۔ جن لوگوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے ان کے قارئین ان کو کیا لکھتے ہیں، وہ ان کے الفاظ تاثرات اور تشبیہات کے جنگل میں سے آسانی سے گزر جاتے ہیں یا نہیں، یہ مجھے نہیں معلوم لیکن میں خود بھی ایک طرح سے جب ان کا قاری ہوں تو مجھے یہ کہنے کا پورا حق حاصل ہے کہ کہانی میں ابلاغ کے مسئلے کو قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ابلاغ کا مسئلہ خاصا پیچیدہ ہے۔ بعض لوگ غالبؔ کو بھی بہت ہی مشکل پسند کہتے ہیں لیکن غالبؔ ایک تو شاعر ہے دوسرے وہ اپنی مشکل پسندی کے باوجود مقبول بھی ہوا ہے۔ اس کا ابلاغ یا مشکل پسندی محض الفاظ کا گورکھ دھندہ کبھی نہیں رہی ہے۔ اس کے طریقۂ اظہار میں فکر کی جرات اور گہرائی ہمیشہ رہی ہے۔ اپنے نئے ساتھیوں کا قاری صرف میں ہی نہیں ہوں ہمارا تھکا ہارا کہانی کار کرشن چندر بھی ہے جو کبھی کبھی اپنے ہاتھی دانت کے ٹاور میں سے باہر جھانک کر نئے لوگوں کی طرف حیرت سے دیکھتا ہے تو کہہ اُٹھتا ہے ــــ "یہ نئے لوگ بظاہر تو اپنے جیسے ہی ہیں۔ بالکل اسی طرح کپڑے پہنتے ہیں، اسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں جس میں ہم کرتے ہیں۔ اسی طرح روزی روٹی کی تلاش میں مارے مارے

پھرتے ہیں عام لوگوں کی طرح اپنی غرض کو پورا کرنے کے لئے خوشامد بھی کرتے ہیں۔ اُن کی زندگی کے ہر شعبہ میں ترتیب ہے، تنظیم ہے، ابلاغ ہے، مقصد ہے۔ کوئی منزل ہے، جادہ ہے اور اگر کہیں پر کچھ نہیں ہے تو ادب کے میدان میں ہی نہیں ہے۔!"

افسانے کا فن

افسانے کے فن پر کچھ کہنے سے پہلے اگر میں یہ سوچنے لگوں کہ اب تک میں کتنے ایسے افسانے پڑھ چکا ہوں جو کئی معنوں میں قابلِ ذکر رہے ہیں یا کتنے ایسے افسانے میں خود لکھ چکا ہوں جن سے میں بڑی حد تک مطمئن ہوں تو میرے لئے شاید اس موضوع پر بولنا کچھ آسان ہو جائے گا۔

کسی دوسرے مصنّف کا لکھا ہوا افسانہ پڑھ کر مجھے فوراً ہی یہ احساس تو نہیں ہوتا ہے کہ اس نے اِسے کیسے لکھا ہے! بلکہ میرا تاثّر ہمیشہ یہ ہوتا ہے کہ یہ افسانہ کتنا اچھا ہے! اس قسم کے تاثر کے بعد ہی کسی وقت میں اُس افسانے کی فنّی خوبیوں کے ساتھ کچھ سوچنے کے لئے مجبور ہوتا ہوں۔ تب میں کتاب یا رسالے کے صفحات کو اُلٹ کر کبھی اُس کے آغاز پر دھیان دیتا ہوں کبھی بیچ بیچ میں کسی پیراگراف پر اور پھر اُس کے اختتامیہ حصّے کو ہی بار بار پڑھنے لگتا ہوں جس کے ایک ایک لفظ نے میرے دل و دماغ پر بہت گہرا تاثّر چھوڑا ہوتا ہے۔ ساتھ ساتھ مجھے افسانے کے کسی ایک کردار کا بھی خیال آتا رہتا ہے جسے میں نے الفاظ کی مدد سے دیکھا، پہچانا یا سمجھا ہوتا ہے اُن لمحوں میں میرے لئے بطور قاری وہ الفاظ بھی اہم بن جاتے ہیں کیونکہ وہ الفاظ ہی ہوتے ہیں جو قاری کے جذبے کو جگا کر ایک پیکر دے دیتے ہیں اور ساتھ ساتھ اُس کی فکر کو بھی متحرّک کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ افسانہ قاری کے لئے تحیّر، مسرّت، طمانیت، ہمدردی یا بیزاری کی ایک ایسی پُر پیچ پگڈنڈی بن جاتا ہے جو انسانی نفسیات کے جنگل میں سے ہو کر نکلتی ہے۔ قاری اب جنگل سے باہر نکل آتا ہے لیکن پھر بھی اپنے ذہن کی

ان جملہ کیفیات میں سے کسی ایک سے دوچار ہوکر سوچتا رہتا ہے کہ افسانہ نگار نے کتنی عمدگی سے افسانہ پیش کیا ہے! میرے دل میں تعریف کے یہ جذبات ایک SPECISLIZED قاری کی حیثیت سے بھی پیدا ہوتے ہیں اور ایک NON SPACISLIZED قاری کی حیثیت سے بھی۔ کیونکہ بعض افسانے میری سمجھ سے باہر بھی رہ جاتے ہیں۔

جن افسانوں کو میں خود ہی لکھ کر ایک اطمینان سا محسوس کر سکتا ہوں، وہ افسانے مجھے بھی انسانی نفسیات کی پیچیدگیوں سے دوچار کر کے ایک حیرت ناک یا مسرور یا بیزار کن نتیجے کی طرف دھکیل دیتے ہیں۔ نتیجے سے مراد محض نتیجہ ہی ہے کوئی حل ہرگز نہیں۔ میں افسانوں کے ذریعے حل کی تلاش نہیں کیا کرتا۔ ایسا ہونا ممکن بھی نہیں ہے۔ کیونکہ افسانہ حیرت، مسرت یا نفرت کا احساس دے کر بھی کسی بہت بڑے سوال کو جنم دے سکتا ہے۔ جیسے منٹو کا افسانہ 'موذیل' تھا۔ بیدی کا افسانہ 'صرف ایک سگریٹ' تھا۔ اور میرے ایک نوجوان ساتھی افسانہ نگار مین را کا افسانہ 'ریپ' تھا۔ یہ تینوں افسانے قاری کو حیرت بلکہ بے بسی کی کیفیت میں مبتلا کر دینے کے باوجود اسے ایک طمانیت بھی بخشتے ہیں۔ طمانیت ان سے منتج ہونے والے سوالوں کی ہی وجہ سے ہے۔ کسی واضح حل کے کارن ہرگز نہیں۔

کوئی بھی کامیاب افسانہ اس لئے کامیاب نہیں سمجھا جا سکتا کہ اس میں کوئی بہت ہی دلچسپ واقعہ یا انوکھا فلسفیانہ نقطۂ نظر موجود ہو یا اسے بے حد مرصّع زبان میں بیان کیا گیا ہو۔ اگرچہ کامیاب افسانہ نگاری کے لئے یہ جملہ لوازمات بھی ضروری ہو سکتے ہیں، لیکن کامیابی کے لئے صرف یہی لوازمات کافی نہیں ہوتے۔ میرے نزدیک ایک کامیاب افسانے کے لئے اچھے طرزِ بیان کا التزام بھی یقیناً ہونا چاہیئے۔ موضوع، طرزِ بیان اور زبان کے جملہ محاسن کا امتزاج ہی افسانے کی فنی تکمیل کا ضامن ہوتا ہے۔

افسانے میں موضوع کی اہمیت دراصل زندگی کے تجربے سے وابستہ ہے۔ کسی بھی ایسے تجربے سے جو قاری کو ایک نئی آگہی عطا کر سکتا ہو، تبھی وہ ایک ادب پارہ کہلا سکے گا۔ یہ ضروری نہیں کہ ایسا تجربہ صرف مصنّف کی زندگی میں آیا ہو۔ مصنّف دوسروں کے تجربات کو بھی اپنے دل کی دھڑکن بنا کر ایک تخلیق کا روپ دے دیتا ہے۔ اسی لئے اس کی تخلیق کا اثر قاری پر بھی اسی شدّت سے ہوتا ہے۔ اسے وہ جب جب پڑھے گا اثر کی کمی اُسے کبھی نہیں محسوس ہوگی۔ تخلیق کار اور قاری کے درمیان تجربے کی ہم آہنگی درحقیقت اس لئے قائم ہو جاتی ہے کہ انسانی ذہن ہمیشہ سے منطق اور بحث کا خوگر رہا ہے۔ افسانہ ہمیں دوسرے لوگوں کے قریب لے جاتا ہے۔ کسی دوسرے کی دنیا میں جھانکنے کا موقعہ فراہم کرتا ہے۔ اُن کے وجود کا جائزہ لینا ہمیں اس لئے اچھا لگتا ہے کہ ہم درحقیقت اکثر اپنے ہی اندر مقید رہتے ہیں۔ الگ الگ کوٹھریوں میں پڑے ہوئے قیدیوں کی مانند اپنے ساتھی قیدیوں

قیدیوں میں بھی دلچسپی رکھتے ہیں جن کی ہمیں صرف آواز ہی سُنائی دے سکتی ہے۔ ہم چھت یا دیوار میں بنے ہوئے ایک چھوٹے سے سوراخ میں سے نظر آنے والے آسمان کو بھی بڑی حسرت سے دیکھا اور سوچا کرتے ہیں۔ یہ حسرت اور سوچنے کی لہر ہی دراصل ہمارے اندر آزاد ہوتے یا متوازن ہونے کی تڑپ کو تیز تر کیے رہتی ہے۔ پریم چند کا افسانہ "کفن" کا موضوع ہمیں باپ اور بیٹے کی خود غرضی کے علاوہ ان کے اس اعتماد کا بھی احساس کراتا ہے جو دراصل ہمارے اپنے مہذب سماج کی بے بسی نے ان کے اندر پیدا کر رکھا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے اس افسانے کی خوبی یہی ہے کہ ہم بطور زخاری اپنے ہی سماج کی مہذب بے بسی میں پوری طرح ملوث ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ کرشن چندر کا افسانہ زندگی کے موڑ پر، بھی انسان کی بے بسی اور گھٹن سے آزادی پالینے کی شدید خواہش کے اظہار پر ختم ہوتا ہے۔ بیدی کا "اپنے دُکھ مجھے دیدو" ایک پوری ہندوستانی عورت کے سینے پر پھیلے آنچل کا احساس کراتا ہے جس کے نیچے اس کے بچوں کے منہ میں زندگی کا امرت ٹپکانے والی گداز چھاتیاں چھپی ہوتی ہیں اور وہ بچوں کے باپ کو بھی راحت پہنچانے کے لئے حد درجہ بے قرار ہیں۔ منٹو کا افسانہ 'ہتک' ایک پیشہ ور عورت کے زخمی جذبات کو اچانک ایک خوددار عورت کے فطری وقار میں تبدیل کر کے ختم ہو جاتا ہے۔ جیمز جوائس کا افسانہ THE DEAD ایک حاسد مرد کی مجروح انا کو محض برف باری کے منظر کی وجہ سے ایک ابدی سکون کی خواہش کے ساتھ جا ملاتا ہے۔ موضوع کے سلسلے میں کئی اور بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ اُردو میں قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، جوگندر پال، جیلانی بانو، سریندر پرکاش، اقبال مجید، غیاث احمد گدی، اقبال متین، رتن سنگھ، اور انور عظیم وغیرہ کے افسانوں کا تذکرہ کروں گا تو بات بہت لمبی ہو جائے گی لیکن میں سمجھتا ہوں ان چند مثالوں سے ہی میرا مقصد پوری طرح واضح ہو گیا ہو گا۔

افسانے کے فن میں طرز بیان کی وہی اہمیت ہے جو انسان کے جسم میں ریڑھ کی ہڈی کی ہوتی ہے۔ یہ بات دنیا کے تمام بڑے بڑے افسانہ نگاروں کے شاہکار افسانوں کا مطالعہ ہم پر واضح کر دیتا ہے۔ کسی افسانہ نگار نے اپنے کون کون سے افسانوں کو کس انداز سے لکھا۔ کہاں سے شروع کیا اور کہاں پر ختم کیا۔ چیخوف، لارنس، جوائس، او ہنری، موپاساں کے علاوہ اُردو میں منٹو، کرشن، عباس، عصمت، وغیرہ کے علاوہ میرے بعض نئے ساتھیوں کے یہاں بھی ایک منفرد انداز ہے۔ ہر ایک کے یہاں کہانی لکھنے کا الگ سلیقہ ہے۔ اس سلسلے میں میرا ذاتی تجربہ یہ ہے کہ ہر ایک موضوع کا اپنے خالق کہانی کار سے ایک ذاتی مطالبہ یہ بھی رہتا ہے کہ مجھے اس انداز سے لکھو۔ یوں تو افسانہ لکھنے کے کئی انداز ہیں۔ کئی شکلیں ہیں۔ بیانیہ یا خود کلامی کے انداز ہیں۔ پورے کا پورا افسانہ ایک مکالمہ بھی ہو سکتا ہے یا محض ایک مکالمے سے شروع ہو کر خود مصنف یا کسی کردار کے بیان پر بھی ختم ہو سکتا ہے۔ مہینے بھر کے گھریلو بجٹ کے محض اعداد و شمار بھی ایک مکمل افسانہ کہلا سکتے ہیں۔ کسی ریسٹوران کے بل کے پیچھے اُلٹی سیدھی لکھی ہوئی چند سطور بھی۔ کسی ایک کردار کی طرف

سے جس میں کبھی کبھی مصنّف بھی داخل ہو سکتا ہے اور کبھی کبھی اس سے بالکل الگ یعنی DETACH ہو کر بھی۔ بلاشبہ کہانی لکھنے کے بے شمار طریقے ہیں۔ لیکن روانی اور تاثر اسی کہانی میں زیادہ شدت سے اُبھر کر آتے ہیں جس میں بیان کرنے کا طریقہ بھی موضوع کے ساتھ گہری مطابقت رکھتا ہو۔ کسی کہانی کی گرفت کی مضبوطی کا راز اس کے دل چسپ موضوع کی نسبت اس کے طرزِ بیان میں ہی مضمر ہے اس میں نئے یا پُرانے افسانہ نگار ہونے کا سوال قطعاً نہیں پیدا ہوتا۔ ایک فرسودہ و پُرانا موضوع ایک نئے لکھنے والے کے ہاتھ میں پڑکر زندہ جاوید بھی ہو سکتا ہے۔ اور ایک انوکھا یا عمدہ نوعیت کا موضوع ایک پُرانے منجھے ہوئے قلم کار کے ہاتھوں بے اثر ہو کر رہ سکتا ہے۔ میں کہہ سکتا ہوں کہ میں نے ہزاروں کہانیاں محض چند ابتدائی سطریں ہی پڑھ کر ہاتھ سے رکھ دیں۔ کیونکہ اُن میں میری دل چسپی برقرار نہیں رہ سکتی تھی۔ اگرچہ مجھے اس بات کا بھی اعتراف ہے کہ میں نے بیدی جیسے کچھ مشکل پسند افسانہ نگاروں کے بعض انتہائی غیر دل چسپ افسانے بھی جو ہمارے ادب میں کافی اہم قرار دیئے گئے ہیں شروع سے آخر تک پوری توجہ سے پڑھ ڈالے۔ ایسے اہم افسانے جن کے لئے دل چسپ اندازِ تحریر اختیار نہیں کیا گیا تعداد میں بہت زیادہ نہیں ہیں۔ میں نے خود بعض افسانوں کو اس لئے کئی کئی بار لکھا کہ میں اُن کے اندازِ بیان سے مطمئن نہیں تھا۔ بعض افسانے پوری روانی کے ساتھ ذہن سے کاغذ پر اُتر آتے ہیں۔ لکھنے والا اُنھیں لکھتے وقت کہیں اٹکتا نہیں ہے۔ میرے نزدیک افسانے کا پہلا جملہ یا شروع کے چند جملے بہت اہم ہوتے ہیں۔ وہی جملے قاری کو بھی اپنی پکڑ میں لے لیتے ہیں جو خود افسانہ نگار کو بھی کہانی کو آگے بڑھانے کے لئے خاصی مدد دے چکے ہوتے ہیں۔ بات گھوم پھر کر وہیں آجاتی ہے کہ افسانے کے موضوع کا اپنے طرزِ بیان کے سلسلے میں اپنا بھی ایک مطالبہ ہوتا ہے جسے پورا کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اسی میں سے نئے نئے تجربات کی بھی شاخیں پھوٹتی ہیں اور مصنّف کے جذباتی یا غیر جذباتی، کرداروں سے متعلق یا لاتعلق ہونے کا بھی ایک جواز پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرزِ بیان کے آئینے میں ہی ہمیں تکنیک کے معاملے میں کسی اسلوب یعنی نک چڑھے ادیب کی صحت مند یا غیر صحت مند کوششوں کا بھی پتہ چلتا ہے جو خود کو EXPERIMENTALIST کہتا ہے۔ اسی راستے سے گزرتے ہوتے ایک محض فیشن پرست EXPERIMENTALIST اور ایک صحیح قسم کے جدید ادیب کے ذہنوں کا فرق بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ میرا خیال ہے ہر کہانی اس کے خالق کے لئے ایک نیا ہی تجربہ ہوتی ہے۔ وہ ہر بار کسی نئے شخص کی یا اس کی کسی نئی ذہنی سطح کی گہرائی تک پہنچنے کی ایک تخلیقی کوشش کرتا ہے۔ اس کے لئے وہ ضرورت کے مطابق ہی اپنے اظہار کی کوئی نئی راہ بھی اختیار کرتا ہے جس طرح وہ اپنے موضوع کے لئے کوئی نیا انتخاب کرتا ہے اسی طرح وہ زبان کے سلسلے میں بھی اپنی جستجو جاری رکھتا ہے۔ زبان کے ایسے EXPRESSIONS کی جستجو جو اُس کے رویے کی بھی بھرپور نمائندگی کر سکے اور الفاظ کو صحیح معنی بھی بہم پہنچاتے۔

افسانے کے فن میں زبان بھی ایک اہم ترین کڑی ہے۔ کسی مصنّف کی زبان بے حد سادہ اور سلیس بھی

ہو سکتی ہے اور مرصّع بھی۔ ادب میں سے زبان کے سلسلے میں مثالیں پیش کرنے سے پہلے میں اگر گلی محلے کے کسی عام آدمی کا ذکر کروں تو غالباً بے جا نہیں ہوگا۔ کیونکہ ہم اپنی روزمرّہ زندگی میں ایسے کتنے لوگوں سے ملتے رہتے ہیں جو کسی واقعے کو ایک خاص زبان میں، خاص خاص تشبیہوں کے ساتھ ہمیں فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں اگرچہ ان کا کسی بھی زبان کے ادب سے کوئی تعلق نہیں ہوتا لیکن اُس کی اہمیت میرے نزدیک ہمیشہ ایک بہت اچھے قصّہ گو کی سی ہی رہتی ہے۔ اگر آپ مجھے اجازت دیں تو میں کہوں کہ ہم لکھنے والوں میں سے کتنوں نے ایسے ہی لوگوں سے اُن کا لب و لہجہ اور اُن کی زبان تک مستعار لی ہے۔ منٹو کی زبان اور لب و لہجہ ادبی معیار پر مستند سہی لیکن ایسے ہی کسی عام آدمی کے وہ کس قدر قریب تھا جو دھڑن تختہ، پڑھیے کلمہ، کنٹی نیوٹیاں، انٹی کی نیٹی یو جیسے الفاظ بڑی بے تکلّفی سے استعمال کرتا رہا ہوگا۔ کہانی لکھنے کے لئے میں ایسے ہی سادہ اور رواں دواں زبان کا حامی رہا ہوں جس میں کم سے کم الفاظ میں پیکر بھی اُبھرتا چلا جاتے اور ذہن کی ساری سطحوں اور تحت الشعور تک رسائی بھی حاصل ہوتی رہے، مجھے کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، سریندر پرکاش اور قاضی عبدالستار کی سجی سجائی نثر اچھی تو لگتی ہے لیکن میں افسانوی تحریر پر بہت زیادہ چربی چڑھا دینے کے حق میں ہرگز نہیں ہوں، کیونکہ ضرورت سے زیادہ چربی تحریر کو غیر ضروری طور پر فربہ بنا دیتی ہے جس کی وجہ سے افسانے کا موضوع اس کے نیچے ہی دب جاتا ہے۔ کبھی اُبھر ہی نہیں پاتا۔

اُردو افسانے کی ایک نئی جہت

میری اس بات کی خواہش رہی ہے کہ پاکستان جو ایک نو مولود ملک ہے کے تخلیقی ادب میں اُس کے اپنے کلچر کی جھلک ہو، اس کی اپنی مٹی کی سوندھی سوندھی خوشبو ہو اور جن لوگوں کے احساسات و تصوّرات پیش کیے جائیں اُن کے چہرے اس لئے شیشے کی مانند صاف وشفاف ہوں کہ ان کی شناخت اُن کے خوابوں کی پاک سرزمین کے حوالے سے کی جاسکے۔

قریباً پچیس سال قبل انتظار حسین نے "سویرا" کی ایک اشاعت میں ایک صحیح بات بڑے غلط ڈھنگ سے کہدی تھی۔ وہ چاہتا تھا کہ جس طرح فرانس ادب فرانسیسی، اسپین کا ادب ہسپانوی، عرب کا ادب عربی، ایران کا ادب ایرانی، ہندوستان کا ادب ہندوستانی، روس کا ادب روسی (علیٰ ہذا القیاس)، کہلاتا ہے اسی طرح پاکستان کا ادب بھی پاکستانی کہلائے۔ لیکن اس نے اس بات کی صراحت نہیں کی کہ پاکستانی ادب کی روح یا شکل و صورت کیا ہونی چاہیئے۔ اگرچہ اس نے اس سلسلے میں اشارتاً اسلامی ادب کا نام ضرور لیا تھا۔

اردو ادب کی موجودہ صورت حال بہت ہی عجیب و غریب ہے کہ اس کے ماضی کے خدو خال عموماً ہندوستانی فضا کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد بھی بیاسی نظریات کے تحت چھ کروڑ کے قریب مسلمان ہندوستان میں رہتے رہے۔ اس طرح ہندوستانی مُسلم ادیب و شاعر ہندو اور دوسرے مذہبی فرقوں کے قلم کاروں کے دوش بدوش ہندوستانی نظریات، ہندوستانی سماج اور ہندوستانی فکر کو اپنے مضامین کا موضوع بناتے رہے اور یہ سلسلہ ابھی تک جاری ہے۔ اس سلسلے میں انتظار حسین نے اظہارِ خیال نہیں کیا تھا۔ اگر پاکستانی

تخلیقی ادب میں روزہ نماز یا پاکستانی شہروں کے محض ذکر کر دینے سے وہ تخلیقات پاکستانی بن جائیں گی تو پھر ہندوستانی تخلیقات کو کس زمرے میں رکھا جائے گا جن میں اسلامی صوم وصلوٰۃ اور دیگر رسومات کا ذکر بے ساختہ ہو جاتا ہے۔ رہی بات پاکستانی شہروں کے ذکر خیر کی تو یہ کام بھی ہندوستانی لکھنے والے حسب تخلیقی ضرورت کر گزرتے ہیں یعنی کسی بھی تخلیق کی موضوعی تکمیل کے لئے ان کے سامنے غیر ملکی سرحدیں رکاوٹ نہیں بنتی ہیں! اگر انتظار حسین کی اسلامی ادب کی تجویز کو مان لیا جاتا جس پر انھوں نے پھر کبھی اصرار نہیں کیا، تو پھر نسیم حجازی، الیاس سیتا پوری، منورہ نوری وغیرہ ناول نگاروں کو جنھوں نے اسلامی فتوحات کے بارے میں سینکڑوں ناول لکھے ہیں کو بھی پاکستانی ادب میں ایک نمایاں جگہ دی جاتی۔ میرا خیال ہے کہ انتظار حسین کے قلم سے اسلامی ادب والی بات بے سوچے سمجھے نکل گئی تھی۔ انھیں پاکستانی ادب کی اساس اور دو قومی نظریہ جیسے پاکستانی نقاد پاکستانی روح کا نام بھی دیتے ہیں، پر بھی کھل کر بات کرنی چاہیئے تھی۔ لیکن پاکستان جا کر بسے ہوئے بیشتر مہاجر ادیبوں کے ساتھ ایک بدقسمتی یہ بھی وابستہ ہے کہ وہ اپنے ماضی کو نہیں بھول سکے۔ وہ ہندوستان کے تمام تر دیدانتی ادب، بودھی فلسفہ اور اسلامی مظاہر کی وراثت سے دستبردار نہیں ہونا چاہتے اس کیفیت سے ہندوستان کے غیر مسلم مہاجر ادیب بھی مستثنیٰ نہیں ہیں۔ ان کی بیشتر تصانیف پر ابھی تک مغربی پنجاب، صوبہ سرحد اور سندھ کی فضا حاوی نظر آتی ہے۔

آزادی کے بعد تخلیق کئے جانے والے پاکستانی ادب کا میں ایک KEEN قاری رہا ہوں اس لئے کہ وہاں کی سرزمین سے میرے جنم کا رشتہ ہے۔ وہیں کی تہذیبی، سماجی اور سیاسی فضا میں میرے شعور کی تربیت ہوئی ہے۔ چنانچہ جذباتی طور پر بھی میں پاکستانی ادب میں ایک سچی پاکستانی فضا کو دیکھنے اور سمجھنے کا متمنی رہتا ہوں۔ جن کی تخلیقات میں وہاں کے عام آدمی کی اقتصادی اور معاشرتی جدوجہد کی عکاسی ہوتی ہے اور وہ ہندوستان کے عام آدمی سے ذرا سا بھی مختلف نظر آتا ہے تو میری دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔ شوکت صدیقی کے ناول 'خدا کی بستی' انتظار حسین کے 'بستی'، غلام الثقلین نقوی کے 'میرا گاؤں'، بانو قدسیہ کے 'راجہ گدھ'۔ خدیجہ مستور کے 'زمین' کے علاوہ آغا سہیل، رشید امجد، سائرہ ہاشمی، زاہدہ حنا وغیرہ کی متعدد کہانیوں کو میں نے اسی نقطۂ نظر سے پڑھا اور پسند کیا ہے۔

اس وقت میرے سامنے پاکستان ہی کے ایک بالکل نئے افسانہ نگار سعید انجم تلاشِ معاش میں اپنے وطن سے ہزاروں میل دور ناروے پہنچا اور وہیں رس بس گیا۔ معاشی آسودگی کے لئے اس کی جدوجہد پاکستان کے ان لاکھوں باشندوں سے ہرگز مختلف نہیں ہے جو عرب کے کئی ممالک کے علاوہ امریکہ، کینیڈا، انگلینڈ، جرمنی اور سکنڈے نیوین ممالک میں جا کر رہ رہے ہیں اور روٹی روزی کے ساتھ ساتھ عزت کے ساتھ جینے کے بھی آرزومند ہیں اور یہی آخر الذکر

چیز ایسی ہے جو ابھی تک انھیں نصیب نہیں ہو سکی۔
سعید انجم کی ان کہانیوں کی دو بنیادی سوچیں ہیں' اپنے وطن میں پھیلی ہوئی معاشی بے اطمینانی اور وطن سے دور ناروے جیسے چھوٹے سے ترقی یافتہ ملک میں پہنچ کر باعزت رہنے کی جمہوری جد و جہد۔
معاشی بے اطمینانی کی بہترین مثال اس کی ایک کہانی گٹھڑی ٹرنک اور بریف کیس ہے جس میں ایک آدمی پاکستان میں غیر ملکی سرمایہ سے قائم شدہ ایک فیکٹری میں ملازمت حاصل کرنے کے لئے محرومی کے بے پناہ کرب میں مبتلا نظر آتا ہے۔
اس کی دو سوچوں کی درمیانی کڑی کے طور پر دو اور کہانیاں بھی شامل کتاب ہیں۔ "شابو، شیبی شعیب" اور "دلاسہ"۔ شابو شیبی اور شعیب ایک آرٹسٹ کی داستان ہے جو غریبی کی حد سے نیچے رہنے والے اپنے ہم وطنوں کے مشترکہ دکھ درد کی کوکھ سے پیدا ہوا اور ان کی محرومیوں، ناکامیوں اور آگے بڑھنے کی جد و جہد کی تصاویر بنانے کا شغل اختیار کیا لیکن جب رفتہ رفتہ اسے شہرت اور دولت حاصل ہوتی گئی تو وہ عام آدمی کی سمجھ میں آنے والے آرٹ کو تج کر تجریدی آرٹ کی طرف مائل ہو گیا اور اس طرح اس کا رشتہ ان عوام سے بالکل کٹ گیا جو اس کی مصوری میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈنے کے عادی ہو چکے تھے۔
"دلاسہ" میں ایک ایسے شاطر مولوی کو بے نقاب کیا گیا ہے جو بھولے بھالے لوگوں کو توہمات میں مبتلا کر کے اپنا اُلّو سیدھا کرتا تھا۔
سعید انجم کی پہلی وابستگی ترقی پسند نظریات سے ہے اس لئے اس کا حساس ذہن اپنے ملک کی شہری قصباتی اور دیہی زندگی کی معاشی بدحالی حقائق سے آنکھیں چرا کر ابہام اور بے معنویت میں ادبی پناہ (LITERARY ASYLUM)، پانے اور مذہب کے نام پر ایکسپلائٹ کرنے والوں کو نظر انداز نہیں کر سکا لیکن یہ کہانیاں سعید انجم کی ادبی یاترا کی چھوٹی چھوٹی پگڈنڈیاں ہیں جو شاہراہ کی طرف بڑھتے بڑھتے اچانک کبھی تو بہت ٹیڑھا راستہ اختیار کر لیتی ہیں کبھی کبھی بالکل اندھیرے میں بھی غوطہ مار جاتی ہیں۔ "دہائیوں کی اکائیاں" اور "زندگی کا ایک مکالمہ" جیسی دو کہانیاں سعید انجم کی سیدھی سادی اور رواں دواں نثر کے شائقین کو ایک غیر متوقع جھٹکا سا دے دیتی ہیں۔ جیسے قاری کو بے ربط الفاظ کے جنگل میں لیجا کر کھڑا کر دیا گیا ہو لیکن ان کہانیوں کے مطالعہ سے یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ مصنف ایک نئی تخلیقی تلاش و جستجو میں سرگرداں ہو رہا ہے کیونکہ اس کے سامنے یک بیک اس کے ملک میں پیدا ہونے والا علامتی و تجریاتی منظر بھی موجود ہے جس کی تفہیم میں کئی نقاد بے پناہ دلچسپی دکھا رہے ہیں اس لئے وہ بھی ادب کی گرینڈ ٹرنک روڈ

پر پہنچنے کے لئے تھوڑی دیر کے لئے شعوری طور پر سیدھی لیک چھوڑ کر ایک نئی دشوار گزار پگڈنڈی بنانے کی فکر میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ سعید انجم سے پہلے بھی جن لکھنے والوں نے اپنی شناخت پانے کے چکر میں ایسے تجربے کئے ہیں ان میں سے کچھ ایک تو یقیناً کامیاب ہو چکے ہیں لیکن بعض ترقی پسند نقادوں کی نظر میں ان کی بقاء اب بھی مشتبہ ہے کیونکہ وہ سمجھتے ہیں کہ لفظ اور تحریر کا رشتہ قاری کے ساتھ جوڑا جانا بہرحال ضروری ہے۔

پاکستان سے بہت دور جا کر جن تعلیم یافتہ محنت کشوں نے خود کو قسمت آزمائی کی بھٹی میں جھونک دیا ہے ان کے مسائل لاتعداد ہیں لیکن سعید انجم اپنے پہلے افسانوی مجموعے میں چند ایک ہی مسائل کا احاطہ کرتا ہوا نظر آتا ہے "ماضی پرست" میں وہ پورے طور پر بیدار جسم و جاں کے ساتھ ایک غیر ملکی گوری کے ساتھ شام گزارتا ہے۔ دونوں یہ طے کر کے ملتے ہیں کہ آج وہ انٹیلکچوئل ٹاک میں اپنے قیمتی لمحے برباد نہیں کریں گے۔ لیکن دو معاشروں کا نسلی و ذہنی اختلاف ان کے درمیان دیوار بن کر کھڑا ہو جاتا ہے "جلتی بجھتی روشنیاں، ایک نارویجن ماں اور اس کی کوریائی خون والی بیٹی کے درمیان ایک حقیقت افروز مکالمہ ہے۔ ماں چاہتی ہے کہ وہ گوری نسل کے ایک نوجوان کے ساتھ DATING کرے جبکہ بیٹی پاکستانی لڑکے کی طرف مائل ہے۔

"کیک کافی اور وقفہ"۔ ایک پاکستانی اور نارویجن انتظامیہ کے چند نمائندہ کے درمیان ایک ڈائیلاگ ہے نارویجن پاکستانی مزدوروں کے مسائل جاننے کا بہانہ بنا کر ایک کمزور گروپ کو ہمیشہ احساسِ کمتری میں مبتلا رکھنا چاہتے ہیں لیکن پاکستانی مزدور درحقیقت ایک تعلیم یافتہ اور باشعور شخص ثابت ہوتا ہے جس کی ایک ہی بات کہ وہ لوگ (پاکستانی، امریکی اسلحہ کی ناروے میں ذخیرہ اندوزی بھی پسند نہیں کرتے، بحث مباحثے کا سارا منصوبہ ہی درہم برہم کر دیتی ہے۔

اس مجموعے کی آخری کہانی "سب اچھا ہوگا" سب سے زیادہ جاندار تازہ اور توانا تخلیق ہے کیونکہ اسی ایک کہانی سے ایک غیر ملکی سرزمین پر بیٹھ کر پاکستانی سوچ کو اجاگر کرنے کی بھرپور کوشش ملتی ہے اور پاکستانی ادب کی ایک شناخت پہلی بار باہر سے قائم ہوتی ہوئی ملتی ہے اس کہانی میں بھی اگرچہ نارویجن انتظامیہ کی ایک نمائندہ ایک بیحد خوبصورت و دلکش لڑکی کے روپ میں جلوہ گر ہے جو ناروے میں آکر بسے ہوئے پاکستانی مزدوروں کی طرز زندگی کے بارے میں ریسرچ کرنا چاہتی ہے لیکن وہ اس حقیقت سے آنکھیں ملانے کی اپنے اندر جرأت نہیں رکھتی کہ بیشتر پاکستانی مزدور اعلیٰ درجہ کے تعلیم یافتہ اور باشعور لوگ ہیں لیکن نارویجن معاشرہ انھیں ان کی صلاحیتوں کے مطابق ملازمتیں دینے کے لئے تیار نظر نہیں آتا۔

اچھے دلچسپ اور مختلف قسم کے موضوعات کے علاوہ فنی طور پر بھی اس کتاب کی بیشتر کہانیاں مکمل اور نئے پن کی حامل ہیں میں نئے لکھنے والوں کی برادری میں سعید انجم کے شاندار مستقبل کے بارے میں پوری طرح پر امید ہوں۔

اُردو ادب کی تنقید میں دہشت پسندی

نئے ادیب پر ہم نے کسی قسم کے قرض کا بوجھ نہیں ڈالا ہے۔ کیونکہ وہ خود اپنا راستہ چُننے کے لئے آزاد ہیں۔ جس طرح ہم آزاد تھے۔ پریم چند، کرشن چندر، بیدی اور منٹو کو پسند کرنے کے باوجود۔

کہنے کو تو یہ بھی کہہ سکتا ہوں کہ نیا ادیب ہماری ہمدردی کا مستحق ہے۔ یعنی ہم نہ صرف خود اسے پڑھیں بلکہ دوسروں کو بھی پڑھنے کے لئے راغب کریں۔ لیکن اس کی ہمدردی کرنا ہمارا ذاتی معاملہ ہے اور نئے لکھنے والے ہماری ہمدردی کو ریجیکٹ (REJECT) بھی کر سکتے ہیں۔ لیکن ہمارے اندر یہ ظرف ہونا چاہیئے کہ ہم اُن کے اس طرح کے REJECTION پر نہ تو خفا ہوں نہ ہی خوفزدہ۔ کیونکہ یہ دونوں باتیں ہماری عدم خود اعتمادی کی غمّاز ہوں گی۔ میں سمجھتا ہوں ہر ادیب اپنے ہی بل بوتے پر زندہ رہتا ہے، ایسے رشتوں کی وجہ سے نہیں جو پچھلی نسل اور موجودہ نسل کے درمیان وقت کے تسلسل کی وجہ سے استوار ہوتے ہیں۔

ادب میں رشتوں کی موجودگی ایک بے معنی TERM معلوم ہوتی ہے۔ اس قسم کی تجزیاتی فقرے بازی پیشہ ور نقّاد ہی کیا کرتے ہیں۔ اپنی علمیت کی دھاک جمانے کے لئے۔ ایسی ہی گھپلے بازی میں پُرانے نقّاد تو ملوث تھے ہی، اب نئے نقّاد بھی شامل ہو گئے ہیں۔ ممکن ہے ان نئے نقّادوں میں بعض لاشعوری طور پر ایسا کر بیٹھے ہوں لیکن کہیں پر اُن کی نیت میں فتور رہے ضرور! اس سے انکار کرنا مشکل ہے۔

ہمارے افسانوی ادب میں اس وقت سب سے خطرناک چیز افسانے کی تنقید بن گئی

ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ اعلیٰ درجے کا افسانوی ادب تخلیق ہی نہیں کیا گیا ہو یا اُسی معیار کی تنقید نہ لکھی گئی ہو۔ لیکن عام طور پر تنقید نے اس وقت جس قسم کی لٹریری دہشت پیدا کردی ہے اُس کے مضر اثرات نئے لکھنے والوں پر واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ میں اس بات کو بھی تسلیم کرنے کے لئے تیار ہوں کہ لٹریری دہشت کا آغاز پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر آل احمد سرور، سید سجاد ظہیر وغیرہ کے زمانے سے ہو چکا تھا۔ جب اچھا افسانہ نگار ثابت ہونے کے لئے تخلیقی صلاحیت کی کم اور نظریاتی وابستگی کی شرط زیادہ اہم تصوّر کی جاتی تھی۔ اس وقت بھی ترقی پسند تحریک سے جو نقاد وابستہ ہیں وہ تخلیقی ادب کو نظریات ہی کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ لیکن ترقی پسندی کے ردّ عمل کے طور پر جو نئے نقاد آئے ہیں وہ بھی ادب کا معیار مقرر کرنے کے لئے اس کا انٹی پروگریسو ہونا یا نظریات سے یکسر نا وابستہ ہونا کیوں ضروری سمجھتے ہیں یہ ہمارے سامنے بہت بڑا سوال ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اب ہندوستان میں نئی فکری و تخلیقی تنقید کے سربراہ شمس الرحمٰن فاروقی یا ان کے قبیلے کے کچھ لوگ ہیں۔ یہاں اُن کی تنقیدی صلاحیتوں پر تبصرہ کرنا ہرگز مقصود نہیں ہے بلکہ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سریندر پرکاش اور انتظار حسین سے لے کر قمر احسن تک کتنے ذہین و جدید افسانہ نگار بھی ان سے اسقدر مرعوب کیوں نظر آتے ہیں! اچھی تنقید سے لطف اندوز ہونا بُرا نہیں ہے۔ کیونکہ اس سے نقاد کے اس ذہنی افق کا پتہ چل سکتا ہے جس میں عصری شعور کی وسعت سمٹ کر آگئی ہو۔ یعنی تنقید بجائے خود ایک الگ تخلیقی صنفِ ادب کے طور پر ہمارے مطالعے کی چیز بن جاتی ہے جیسے ہم افسانہ نگار لوگ بھی اسی طرح پسند یا ناپسند کرسکتے ہیں جس طرح کوئی نقاد ہمارے افسانوں کے متعلق اپنی رائے قائم کرکے اپنی تنقیدی فضا کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ کسی تنقیدی مضمون میں کسی افسانہ کا ذکر آنا یا نہ آنا افسانہ نگار کے لئے اتنی اہمیت نہیں رکھتا جتنی اہمیت اس ذکر سے خود تنقیدی مضمون کی ہو جاتی ہے۔ لیکن صورت حال یہ بن گئی ہے کہ افسانہ نگار تنقیدی مضامین میں اپنا نام یا اپنے کسی افسانے کا ذکر پکّی روشنائی سے لکھا ہوا دیکھنے کے لئے نقاد کی طرف اس قسم کی بے چینی اور تمنّا کے ساتھ دیکھتا رہتا ہے جس کی مثال صرف ہمارا بیورو کریٹ نظام ہی دے سکتا ہے یعنی ایک ادنیٰ درجے کا ملازم ترقّی پانے کے لئے اوپر کے افسر کی ایک نگاہ کرم کا ہر وقت محتاج و متمنّی رہتا ہے۔ لیکن یہ صورت حال ہمارے ادب میں کیوں پیدا ہو گئی ہے اس پر ضرور غور کیا جانا چاہیئے۔

میرا خیال ہے میرے سارے افسانہ نگار ساتھی میری اس بات سے متفق ہوں گے کہ

کوئی بھی نقّاد کسی اچھے افسانہ نگار کو لکھنے کی تربیت ہرگز نہیں دے سکتا۔ بلکہ نقاد ہی افسانہ نگاری کے سلسلے میں یعنی تھیم، پلاٹ، پلاٹ کی نفی، کردار، عدم کردار، بیانیہ، علامات وغیرہ کے لئے جو جملہ اصول وضع کرتا ہے وہ اُس کے ذہن کی ذاتی اُپج ہرگز نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ یہ کام ہمیشہ بڑے افسانہ نگاروں (MASTER STORY TELLERS) کے فن کو بنیاد بنا کر کرتا ہے۔ جبکہ نیا لکھنے والا اپنے تخلیقی عمل میں بالکل خود مختار ہوتا ہے کہ وہ اپنے حدود کہاں کہاں تک سمیٹے، بڑھائے یا انھیں اڈجسٹ کرے۔ یعنی نقاد ہی افسانہ نگار کا سہارا لینے کے لئے مجبور ہوتا ہے افسانہ نگار اس کی تنقید کا ضرورت مند کیوں ہو۔ مثال کے طور پر اگر محمود ہاشمی یا گوپی چند نارنگ سو برس پہلے کے جیمز جوائس یا فلابیر پر کوئی مضمون لکھیں تو اس سے فائدہ کس کو زیادہ پہنچے گا؟

معاملہ جب یہاں تک آ پہنچے کہ ایک خود مختار کہلانے والا افسانہ نگار عدالتی TERM کے مطابق کسی نقّاد کو اپنی تمام تر صلاحیتوں کا بھی مختارِ کل مقرر کر دے کہ وہی اس کے تخلیقی معاملات کو جس طرح چاہے DISPOSE OF کرتا پھرے تو مجھے اس میں تخلیقی قوتوں ہی کا زوال نظر آتا ہے۔ یہ تو ایک طرح سے تنقید کی ادبی پناہ یعنی LITERARY ASYLUM میں چلے جانے کے مترادف ہوگا۔ ASYLUM کے لفظی معنی آپ حضرات بخوبی جانتے ہوں گے۔

A PLACE OF REFUGE FOR DEBTORS AND FOR FUGITIVES FROM JUSTICE: AN INSTITUTION FOR THE CARE OR RELIEF OF THE UNFORTUNATE, SUCH AS BLIND OR INSANE: ANY PLACE OF REFUGE ...... etc etc.

آپ نے پولیٹیکل اسائلم کے بارے میں بھی ضرور سُن رکھا ہوگا۔ لیکن ہمیں اپنی لٹریری پناہ گاہوں کا پتہ لگا کر ان پر بھی ضرور بحث کرنی چاہیئے کہ یہ ہمارے ادیبوں کے لئے مفید ہے یا نہیں۔ میں سمجھتا ہوں ہمارا افسانہ نگار اتنا معذور یا بے بس ہرگز نہیں ہے کہ وہ خواہ مخواہ ادبی پناہ گاہوں کی لوٹ میں لگا رہے۔ اس سلسلے میں ایک دلچسپ پہلو یہ بھی سامنے آیا ہے کہ دو ایک افسانہ نگاروں نے بھی خاص خاص نقّادوں کو اپنی ادبی پناہ گاہ میں چلے آنے کے لئے مجبور کر لیا تھا۔ یعنی بعض افسانہ نگار بھی کسی کسی نقّاد کو اپنے ہی قبیلے کے خاص خاص لوگوں کے بارے میں لکھنے کے لئے مجبور کر سکتے ہیں۔ یہاں ان کے نام لینے کی ضرورت اس لئے نہیں ہے کہ ان کے حیرت ناک شعور کے قلعے کی دیواروں میں جا بجا شگاف پڑ چکے ہیں۔

میں اسے اُردو ادب کے وقتی طور کے ادبی اغوا (LITERARY ABDUCTIONS) ہی کہوں گا اور اس طرح کی صورت حال کو ادب کی نئی تخلیقی فضا میں سراسر غیر ادبی اور غیر تنقیدی رویّے ہی قرار دوں گا۔

مجھے خوشی ہے کہ میرے سامنے ایسے اہل قلم حضرات کے نام بار بار آئے ہیں جنھوں نے ادبی پناہ گاہوں یا ادبی اغواؤں سے بالکل بے نیاز ہو کر اپنا تخلیقی عمل جاری رکھا ہے اور اپنے اوپر کبھی بھی افسردگی یا فرسٹریشن کو طاری نہیں ہونے دیا۔ قمر احسن نے پچھلے دنوں جامعہ ملّیہ کے انڈو پاک فکشن سیمنار میں بڑی جراّت کے ساتھ ایک بحث کا جواب دیتے ہوئے اپنے دو بزرگ افسانہ نگاروں بلراج مین را اور سریندر پرکاش کو مسترد کر دیا تھا۔ اس سے اس کے اندر کی خود اعتمادی کا ثبوت ملتا ہے۔ دیکھنا اب یہ ہے کہ جب وہ اپنے پہلے افسانوی مجموعے "آگ، الاؤ اور صحرا" کے ساتھ اپنی مہم کے پہلے پڑاؤ پر پہنچا ہے تو اس کا تنقید کے بارے میں بھی ایک مثبت روّیہ بنے گا۔ خدا کرے وہ اُردو کا آخری نقاد یا اُردو کا پہلا یا دوسرا یا گیارھواں علامتی افسانہ نگار جیسی مہمل تنقیدی اصطلاحوں سے بے نیاز ہو کر اپنا فکری سفر جاری رکھے۔ وہ تنقید کو پڑھے ضرور لیکن اس طرح کہ جیسے کوئی مسافر چلتے چلتے اچانک کسی خوش الحان پرندے کی چہکار یا کسی مترنّم جھرنے کی آواز یا کسی پائل کی سُریلی جھنکار سُن کر لمحہ بھر کے لئے ٹھٹھک کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ اُس کے بعد وہ پھر آگے بڑھ جاتا ہے۔
ان الفاظ کے ساتھ میں قمر احسن کے پہلے افسانوی مجموعے کا اجراء کرتا ہوں۔

اشاریہ

سیمانت پرکاشن
۹۲۲۔ کوچہ رو ہیلا۔ ترا ہا بیرام
دریا گنج۔ نئی دہلی۔۱۱۰۰۰۲